Mus.th.
2608

Mus. th.
2608

Pohle, Chr. Fr

Ueber das
Einstudiren der Compositionen
oder
Aufschluß
über die
Geheimnisse des Vortrags
für Pianofortespieler

von

Christian Friedrich Pohle,
Dr. ph. & Mag.

Leipzig,
Verlag von Julius Klinkhardt.
1836.

BIBLIOTHECA REGIA
369. B.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Vorwort.

Es giebt Pianoforteschulen genug, in denen man findet, was man lernen soll, aber nicht, wie man es lernen soll, oder kommt hierauf weniger an? Sie geben viel zu essen und wenig zu trinken und darum können viele die Speisen nicht verdauen. Oft fehlt gerade Denen ein tüchtiger Lehrer zur Seite, die nach dem Höhern in der Kunst streben, es liegt ihnen daran, zu wissen, wie der praktische Künstler studirt, oder wie man sich und auch Andere mit Erfolg ausbilden kann. Daher fragen manche Pianofortespieler: worin bestehen denn eigentlich die Geheimnisse des Vortrages, wie soll ichs anfangen, um geschmackvoll und mit Ausdruck spielen zu lernen? Um in dieser Hinsicht Pianofortespielern nützlich zu werden, achte ich es eines Versuchs nicht unwerth, die Punkte hervorzuheben, auf die es beim Einstudiren der Compositionen ankommt, oder wie man sie einüben soll.

Durch das Einstudiren der Compositionen gelangt man zu der Fertigkeit, dieselben mit Geschmack und Ausdruck vorzutragen, es kommt aber darauf an, wie gut man sie einübt. Die Winke, Kunstgriffe und Bildungsmittel, die ich in dieser Hinsicht hier schriftlich mittheile, sind dieselben, die ich meinen Schülern mündlich gebe und Bildungsfähige erfreuen mich durch ihre Fortschritte.

Leipzig, im Januar 1836.

Der Verfasser.

Inhalt.

Kapitel I. Seite

Es ist ein großer Vortheil, wenn man Compositionen in günstigen Verhältnissen einüben kann. 1

Kapitel II.

Compositionen muß man mit Willenskraft einstudiren . . 4

Kapitel III.

Nach einer harmonischen Ausbildung muß man streben. . 9

Kapitel IV.

Instructive Compositionen sind geeignet, die Fortschritte zu beschleunigen. 16

Kapitel V.

Darauf kommt viel an, wie man beim Einstudiren der Compositionen die Hände und Finger hält, wie man sitzt, Arm- und Handgelenke bewegt und die Pedale anwendet. 18

Kapitel VI.

Das Einstudiren der Compositionen kann man sich sehr erleichtern, wenn man Hände und Finger durch mechanische Uebungen besonders auszubilden sucht. 23

Kapitel VII.

Nachweisung der Nothwendigkeit, Compositionen anfangs langsam und nur allmählig schneller zu spielen. . . 26

Kapitel VIII.

Beim Einstudiren muß man die Applicatur mit Besonnenheit wählen. 28

Kapitel IX. Seite

Darauf kommt sehr viel an, ob man die Töne beim Einstudiren der Compositionen gleich anfangs gut ausprägt. 31

Kapitel X.

Das Lautzählen ist ein gutes Mittel, um sicher im Tacte spielen zu lernen. 34

Kapitel XI.

Kunstgriffe, schwierige Stellen einzuüben. 40

Kapitel XII.

Beim Einstudiren der Compositionen muß man die Deutlichkeit, Präcision und den Ausdruck durch den rhythmischen Anschlag zu erhöhen wissen. 44

Kapitel XIII.

Die musikalischen Verzierungen müssen richtig und mit Bedeutung ausgeführt werden. 61

Kapitel XIV.

Durch Fühlen und Denken erhält der Vortrag die höhere Weihe, oder es kommt vielmehr darauf an, wie man fühlt und denkt. 69

Kapitel XV.

Eine Lektion mit Faselius. 76

Erstes Kapitel.

Es ist ein großer Vortheil, wenn man Compositionen in günstigen Verhältnissen einüben kann.

Alle die, welche schon im zarten Alter einen hohen Grad der musikalischen Ausbildung erreichen, leben meist in Verhältnissen, welche ihre Fortschritte ungemein begünstigen, es stehen ihnen gewöhnlich alle Mittel zu Gebote welche die äußere und innere Ausbildung beschleunigen; sie können Compositionen auf einem guten und reingestimmten Instrumente mit frischen Kräften unter Anleitung eines tüchtigen Lehrers einüben. Schon das Instrument ist zuweilen ein Hinderniß beim Einstudiren der Compositionen, nicht alle sind so glücklich Compositionen auf einem guten und rein gestimmten Instrumente einüben zu können, was doch auf die äußere und innere Ausbildung von bedeutendem Einflusse ist. Es ist ein Irrthum, wenn man glaubt, ein schlechtes Instrument sey gut genug zum Lernen. Sobald ein Instrument keinen egalen Anschlag hat, oft sich verstimmt oder die Tasten hängen bleiben, so ist der Spieler stets gehindert beim Ueben, verliert leicht die Lust und ist schon vermöge des Instruments bei dem besten Willen nicht fähig, das zu erreichen, wonach er strebt, weil ihm auf einem schlechten Instru-

mente Manches gar nicht, oder nur halb gelingt. Auch das ist ein Nachtheil, wenn man Compositionen nicht mit frischen Kräften einüben kann. Was hilft das gute Instrument, wenn es dem Schüler an Zeit zu den nöthigen Lectionen und Uebungen fehlt? Manche Schüler sollen Alles lernen und werden mit so verschiedenartigen Lectionen überladen, daß sich wöchentlich kaum noch zwei Stunden für den Musikunterricht finden. Schüler, Ihr seid zu bedauern, wenn Ihr noch Musikunterricht haben oder üben sollt, wenn Ihr schon durch Lectionen und Schularbeiten erschöpft seid! Man glaube ja nicht, daß der Musikunterricht für den schon ermüdeten Schüler eine Erholung sey. In wie vielen Lectionen ist denn der Schüler genöthigt, so selbstthätig zu seyn, als gerade in diesen? Hier müssen Kopf und Finger arbeiten, das Meiste muß hier von seiner Selbstthätigkeit ausgehen. In manchen andern Lectionen, wo der Lehrer dem Schüler selbst etwas vorträgt, kann er sich oft nicht so genau überzeugen, in welchem Grade die Aufmerksamkeit jedes einzelnen Schülers seinem Gegenstande gewidm t ist. Darum lasse man den Schüler nicht zu einer Zeit unterrichten, wo er schon körperlich und geistig abgespannt ist. Ist es nicht möglich, daß der Schüler täglich eine Stunde auf Musik verwenden kann, so stelle man den Musikunterricht lieber ein, es ist besser; oder ist in dem Ausspruche eines alten Griechen etwas Wahres, so lerne man lieber etwas anderes nicht. „Ein Mensch, sagt Plutarch, der von Kindheit an die wahre Musik erlernt hat, so wie man sie der Tugend beibringen sollte, wird unfehlbar einen Geschmack besitzen, der an allem, was gut ist, ein Wohlgefallen findet und an

Allem, was schlecht ist, ein Mißfallen hat, auch selbst in solchen Dingen, die gar nicht zur Musik gehören. Niemals wird er sich durch eine unedle Handlung verunehren. Er wird seinem Vaterlande eben so nützlich sein, als er in seiner Privataufführung ordentlich ist. Jedes Wort, jede That von ihm wird abgemessen sein, und allemal und überall den Charakter der Anständigkeit, der Mäßigung und der Ordnung an sich tragen." (**Plutarch de musica**).

Wer zu wenig Zeit auf musikalische Uebungen verwenden kann, wird durch Fortschritte nicht aufgemuntert und erfreut. Nur dann erhöhet sich das Interesse für Musik, wenn der Schüler sieht, daß er Fortschritte macht, wenn er fühlt, daß die Mühe, die er auf diese Kunst verwendet, mit einem schönen Erfolge gekrönt wird. Auch dadurch werden die Fortschritte nicht beschleunigt, die Lust und Liebe nicht erhöhet, wenn der Schüler von einem Lehrer unterrichtet wird, der musikalische Kenntnisse hat, aber nicht zu unterrichten versteht, oder von einem Lehrer, der gut unterrichten würde, wenn ihm nicht musikalische Kenntniße und Fertigkeiten fehlten, oder von einem Lehrer, der den Musikunterricht nicht interessant zu machen weiß. Darum lasse man den Schüler von einem Lehrer unterrichten, der Einsicht in seine Kunst hat, und ihn methodisch weiter zu führen weiß, der den Musikunterricht interessant zu machen versteht, der den Schüler anfeuert und belebt. Es ist unglaublich, wie viel auf eine lebhafte Theilnahme am Unterrichte von Seiten des Lehrers ankommt. Soll aber der Lehrer den Schüler stets in einer gewissen Spannung erhalten und ihn gleichsam mit sich symphatisiren lassen, soll er den Schüler für Kunst begei-

stern und soll seine Begeisterung auf den Schüler übergehen, so darf er nicht, theils weil es ihm zu geringe bezahlt wird, theils anderer Verhältnisse wegen, genöthigt sein, des Tags mehr als 5, höchstens 6 Lectionen zu ertheilen, sonst ermatten die Lebensgeister, vorzüglich durch das nervenangreifende Hören und er wird leblos und gleichgültig in den Lectionen. Lehrer, nur nicht gleichgültig beim Unterrichte, sonst wird der Schüler auch gleichgültig! Faselius, diese Stelle ist noch nicht schön accentuirt, die drei letzten Noten dieser Passage sind nicht bedeutungsvoll genug; Faselius, diese Stelle muß wieder leichter genommen werden, hier fehlt es noch an schöner Verbindung, hier muß man mehr ritardiren, hier bewegter werden, um den Effect zu verstärken! Der Lehrer soll, wie es im Horaz heißt (de arte poëtica) die Stelle eines Wetzsteins vertreten, der selbst nicht schneidet, aber das Eisen in den Stand setzt zu schneiden; er braucht nicht selbst technisch ausgebildeter Künstler zu sein, aber er muß andere zu Künstlern bilden können und jeden Ton nach den Empfindungen zu berechnen wissen; er muß ein Lehrer seyn wie Fr. Wieck, Madame Finck, Louis Berger, Krägen und Andere.

Zweites Kapitel.

Compositionen muß man mit Willenskraft einstudiren.

Was hilft der gute Lehrer, die Zeit zum Einstudiren und das beste Instrument, wenn es dem Schüler an Willenskraft fehlt? Fleiß und Selbstthätigkeit von Seiten

des Schülers ist den günstigsten Verhältnissen noch vorzuziehen, die Erfahrung hat bewiesen, daß selbst unter den ungünstigsten Umständen talentvoll-fleißige Schüler zu den erfreulichsten Resultaten gelangt sind. Die Willenskraft von Seiten des Schülers ist ein wichtiger Punkt, denn schwierig bleibt das Einstudiren der Compositionen immer noch, auch wenn der Schüler noch so zweckmäßig und methodisch weiter geführt wird, manchen Schülern fehlt es aber weniger an Talent als an Willenskraft. Sehet nur das finstere Gesicht, was dieser kleine Künstler macht, er ist schon unwillig, daß er diesen Theil dreimal wiederholen soll und er hat Anlagen. Wenn jeder fähige Schüler gern und aus eigenem Antriebe thäte, was er thuu soll, und sich bestrebte, eine Stelle so gut und so oft zu wiederholen, als er könnte, dann wäre es eine Lust, Lehrer zu seyn. Es ist noch gar kein Beweis, daß zehn, zwölf, oder vierzehnjährige Kunstfreunde ohne Anlagen zur Musik sind, wenn sie ungern spielen. Eine Composition gut einzuüben, ist mühsam, der Talentvoll-leichtsinnige scheuet aber die Anstrengung, die Sinnlichkeit triumphirt über den Willen, darum läßt sich mancher Schüler nicht mit Liebe leiten, oder läßt sich vielmehr nur dann mit Liebe leiten, wenn er die Nothwendigkeit fühlt, sich in den Willen des Lehrers fügen zu müssen. Eltern, darum muß der Lehrer auch ein ernstes Wort sprechen können und sprechen dürfen, so bald es nöthig wird, sonst siegt die Neigung im Kampfe mit der Pflicht! Was kann der beste Lehrer ausrichten, wenn der Saame, den er ausstreut, auf unfruchtbaren Boden fällt! Du und Du, Ihr habt vielleicht guten Unterricht, aber Ihr seid leichtsinnig;

wenn Du bei schwierigen Stellen langsam spielen sollst, eilst Du, und Du bist widerspenstig und nicht zum Lautzählen zu bewegen und weil der Lehrer nicht nachdrücklich genug verfahren kann, weil Ihr nicht wollt und nicht müßt, so lernt Ihr wenig. G. und N. wollten anfangs auch nicht, aber jetzt spielen sie gut und finden Gefallen an Musik, weil sie anfangs mußten und jetzt die Schwierigkeiten überwunden haben. Wenn Eltern den Zweck erreichen wollen, daß ein talentvoller, aber feurig=leichtsinniger oder widerspenstiger Schüler in der Musik nichts lernen soll, so dürfen sie nur darauf sehen, daß der Lehrer die Delicatesse gegen dergleichen Schüler nie aus den Augen setzt; ein solcher Schüler muß wissen, daß der Lehrer keine Gewalt über ihn hat, dann lernt er gewiß nichts. Sobald aber Eltern den Lehrer unabhängig machen und überzeugt sind, daß er seine Autorität nicht mißbraucht, sobald der Schüler fühlt, der Lehrer kann gegen ihn mit Nachdruck verfahren, ändert er gewiß sein Betragen und seine Spielart zum Vortheil. Man glaube doch ja nicht, daß der Schüler eine Abneigung gegen die Musik bekommt, wenn ihn der Lehrer zuweilen veranlaßt, eine Stelle wider seine Neigung so oft und so gut zu wiederholen, als er kann und soll; im Gegentheil, er verliert die Lust immer mehr, wenn er seiner Neigung folgen darf, weil ihm nichts gelingt, weil er durch keine Fortschritte erfreut wird. Hat sich der Schüler erst gewöhnt, beim Einstudiren der Compositionen selbst thätig und beharrlich zu seyn, dann findet sich die Lust und es kommt eine Zeit, wo er mit Liebe spielt, weil er Fortschritte macht; muß es aber der Lehrer gehen lassen, wie

es gehen will, so macht der leichtsinnige Schüler wenig Fortschritte und der Musikunterricht bleibt für den Schüler und Lehrer eine Last. Willenskraft ist erforderlich, wenn der Schüler etwas lernen soll, und daran darf es auch dem Lehrer nicht fehlen; selbst aufmerksamen Schülern gelingt es oft erst nach mehrmaligen Versuchen, Schwierigkeiten zu beseitigen und gewisse Fehler zu vermeiden. Diese Stelle will Dir noch nicht gelingen, wiederhole sie noch einige Mal langsam, dann wirst Du sie gut spielen — Recht brav! Es ist ein Schüler, der weniger Talent hat, macht aber doch Fortschritte, weil er guten Willen zeigt. Man muß mit dem Schüler so umgehen, wie es seinem Naturelle angemessen ist. Göthe sagt: „es ist nicht vernünftig, ein Talent, zu dem man nur einigermaßen Neigung und Geschick hat, deswegen, weil man es niemals in der größten Vollkommenheit ausüben wird, ganz aufzugeben. Es findet sich ja so manche leere Zeit, die man dadurch ausfüllen und nach und nach etwas hervorbringen kann, wodurch wir uns und Andern Vergnügen bereiten."

Selbst mit einem weniger talentvollen, aber fleißigen Schüler kann es ein eifrig geschickter Lehrer so weit bringen, daß mancher Zuhörer sich täuschen läßt, wenn der Schüler eine mit ihm einstudirte Composition vorträgt; es ist möglich, daß er mit Geschmack und Ausdruck spielt, freilich sind die Accente und Nüancen dem Lehrer abgeborgt und mühsam einstudirt, und ein solcher Schüler weiß sich nicht gut zu helfen, wenn er Compositionen allein einüben soll. Der Talentvoll-fleißige muß zwar dem Lehrer lange Zeit auch das Meiste abborgen, aber er

wird selbst thätig und macht nach und nach zu seinem Eigenthume, was er oft sieht und hört.

Die Musik wurde schon von den Alten sehr hoch geschätzt und ist des Eifers und der Beharrlichkeit von Seiten des Lehrers und Schülers werth.

Winkelmann sagt in seiner Geschichte der Kunst:

„Die Arkadier waren durch ihre ältesten Gesetze verbunden, alle die Musik zu lernen und dieselbe bis in das dreißigste Jahr ihres Alters beständig zu treiben, um die Gemüther und Sitten, welche wegen des rauhen Himmels in ihrem gebirgigten Lande störrisch und wild gewesen sein würden, sanft und lieblich zu machen, und sie waren daher die redlichsten und wohlgesittetsten Menschen unter allen Griechen. Die Cynäther allein unter ihnen, welche von dieser Verfässung abgingen und die Musik nicht lernen und üben wollten, verfielen wiederum in ihre natürliche Wildheit und wurden von allen Griechen verabscheuet."

Cicero, ein scharfsinniger Beobachter der menschlichen Seele, sagt:

„Nichts ist so nahe mit unserer Seele verwandt, als die Musik, sie ermuntert, sie begeistert, sie besänftigt, sie erweicht das Herz."

(Nihil est tam cognatum mentibus nostris, quam numeri atque voces, quibus et excitamur et lenimur et languescimus.)

Drittes Kapitel.

Nach einer harmonischen Ausbildung muß man streben.

Nur eine harmonisch-musikalische Ausbildung führt zu erfreulichen Resultaten, darum will ich auf die Nothwendigkeit der äußern und innern Ausbildung aufmerksam machen. So wie der Geistesflug in einem kranken Körper gehemmt ist, eben so ist auch der ausübende Musiker gehindert, seine Empfindungen durch Töne schön auszudrücken, wenn es den Fingern an der erforderlichen Geschicklichkeit fehlt. Finger und Hände sind die Hebel, durch welche die Töne ihre Bewegung und Nüancen erhalten, und darum muß der Pianofortespieler denselben die rechte Ausbildung zu geben suchen. Selbst der Künstler muß den Fingern ihre tägliche Nahrung geben, um nicht Rückschritte zu machen, um so mehr der, welcher Fortschritte machen will. So lange die mechanischen Schwierigkeiten durch das Einstudiren nicht überwunden sind, ist es unmöglich, den Vortrag in jeder Beziehung zu veredeln, denn alle Geisteskraft concentrirt sich dann nur in den Augen, um rein zu greifen, der Geist ist genöthigt, seine Operationen nur nach Außen zu machen und kann nicht mit Freiheit fühlen und denken. Darum muß das Streben beim Einstudiren der Compositionen zuerst dahin gehen, die mechanischen Schwierigkeiten zu beseitigen, um mit Geschmack und Ausdruck spielen zu können. Aber auch innerlich muß man sich auszubilden suchen, um dem Vortrage eine höhere Bedeutung zu geben. Wer sich nicht innerlich auszubilden sucht, ist mit dem Unvollkommnen und Gemeinen zufrieden und strebt

nicht höher hinauf, weil er das Höhere in der Kunst nicht fühlt und kennt. Nur eine harmonische Ausbildung führt zu erfreulichen Resultaten. Wer innerlich ausgebildet ist, sucht sich äußerlich auf die rechte Art auszubilden, weil er Befriedigung will, und wer äußerlich auf die rechte Art ausgebildet ist, der kann die Ansprüche eines veredelten Geschmacks befriedigen. Die äußere Ausbildung darf mit der innern nicht im Widerspruche stehen; darum muß das Streben dahin gehen, sich durch das Einstudiren der Compositionen harmonisch auszubilden.

Große Tondichter haben aber ihre Eigenthümlichkeiten und sowohl in formeller, als materieller Hinsicht weichen die Compositionen sehr von einander ab; zuweilen ist es mehr das Verdienst des productiven Künstlers, zuweilen mehr das Verdienst des praktischen, wenn dieselben Eindruck machen und durch den Vortrag bedeutungsvoll werden. Um sich die Fertigkeit zu erwerben, die Vortragsweise nach dem eigenthümlichen Style der Componisten abzuändern, muß man Gelegenheit suchen, Stücke von verschiedenen Tondichtern zu studiren. Eine gewisse Vorliebe für diesen oder jenen Componisten führt zu einer zu einseitigen Ausbildung und man bringt es im glücklichsten Falle nur so weit, eine Gattung von Compositionen gut vorzutragen, man wird zu wenig geübt, den Vortrag nach dem eigenthümlichen Style jedes Tondichters abzuändern. An Compositionen fehlt es nicht, die Gelegenheit darbieten, den Vortrag in jeder erforderlichen Beziehung zu vervollkommnen und ich werde später auf dieselben hindeuten. So nothwendig aber auch das Einstudiren der Compositionen von verschiedenen Tondichtern

ist, so kann man dessenungeachtet diese Compositionen noch nicht gut vortragen, wenn man sie nicht mit Besonnenheit einstudirt. Man bedenke, daß eine einseitig edle Ausbildung einer vielseitig liederlichen weit vorzuziehen sei; man bedenke, daß selbst große Künstler nur selten in allen Beziehungen gleich groß sind. Fast jeder hat nach seiner individuellen Neigung eine andere Richtung genommen und sich in einer Beziehung so ausgebildet, daß ihn selten ein anderer erreicht, ob er schon nicht in allen Stücken zum Muster dienen kann. Aber selbst die Schattenseiten großer Künstler sind im Vergleich zu andern Spielern noch Lichtseiten. Den Tonadel und die Declamation des einen muß man bewundern, es kommt ihm keiner gleich, wenn er ein Adagio oder Compositionen vorträgt, die majestätischen Strömen gleichen, aber es fehlt ihm der höhere Sinn für rhythmische Musik, oder vielmehr die höhere mechanische Ausbildung, seine Töne sind schwerfällig, wo sie schnell und leicht hinfließen sollten. Ein anderer läßt dieselben mit so viel Anmuth und Grazie hinperlen, daß ihm kein anderer hierin gleich kommt, aber es geht ihm der höhere Sinn für Declamation ab, oder es fehlen ihm die feinen und pikanten Nüancen eines andern, der seine schwächern Töne bis zur Sprache steigert. Die verschiedenen Style oder Vortragsweisen stufen sich in mannigfaltigen Modificationen ab, fast jeder große Künstler hat seine Licht- und Schattenseiten, der eine gleicht dem Raphael, der eine dem Titian, der andere dem Correggio.

Die Tugend wohnt in keinem Mann allein;
Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen.
(Göthe.)

Der eine ist größer, wenn er auf dem Instrumente singt*), der eine, wenn er auf dem Instrumente scherzt**), ein anderer, wenn er launig oder humoristisch wird***).

---

*) Hermstedt, Virtuose auf der Clarinette, liebt das Einfachschöne, seine große Meisterschaft fühlt man, wenn er die Töne ganz gradatim an- und abschwellen läßt; eine Note schließt sich bei ihm leicht und sicher an die andere, nie bemerkt man einen unangenehmen Absatz oder eine störende Lücke in dem Flusse seiner Töne. Eine graziöse Balletttänzerin könnte vielleicht am besten durch nachdrückliche und anmuthige Bewegungen seinen gebundenen Vortrag versinnlichen. Wie schön versteht Hermstedt, einen sich wiederholenden Gedanken das zweite Mal piano hören zu lassen, wo das nachahmende Echo einen so schönen Contrast zu dem ersten Forte-Gedanken bildet. Mit wie viel Ausdruck weiß er nicht melodische und bedeutungsvolle Stellen, die Augen- und Gesichtszüge der Musik, zu malen! Hermstedt ist ein Künstler, der mit der menschlichen Stimme wetteifert, und nicht durch die Masse von Tönen zur Bewunderung hinreißt, sondern vorzüglich durch den Zauber seiner gehaltenen Töne das Herz rührt. Die Freude über seine Töne malt sich auf jedem Gesichte, man athmet kaum, wenn er sie pianissimo verhallen läßt.

**) Nur Molique konnte es wagen, mit Hermstedt um den Preis zu kämpfen. Hermstedt gewinnt aller Herzen durch eine lyrische Schilderung, der Violinvirtuose durch idyllische Malerei; bald führt er die Anwesenden in eine arkadische Gegend, bald an einen Fluß und läßt die Grazien seiner Töne mit einander scherzen, einige hüpfen und springen sogar mit der höchsten Leichtigkeit vom eingestrichenen C bis ins viergestrichene F, hierüber fängt ein gefällig piquirtes Staccato an zu lachen. Seine melodische und empfindungsreiche Phantasie über Schweizerlieder wurde unter seinen Händen malerisch.

***) Die kleinen musikalischen Tausendkünstler, die Gebrüder Eichhorn, führe ich in dieser Hinsicht an, man muß sie lieb gewinnen, ihre Manier weicht von der gewöhnlichen Vor-

Hierbei verweise ich auf die unten angeführten Künstler, die ich, so wie die übrigen, später erwähnten, in Leipzig

---

tragsweise der meisten Violinspieler ab, indem sie auf eine sinnige Weise den König der Violinvirtuosen, den Paganini, copiren, obschon die alles belebende Tonglut im Originale größer ist. Wenn Paganini im Concertsolo auf der G=Saite singend spricht, singend weint, singend scherzt, dann wühlen sich seine Töne, wie der aus den Ufern getretene Fluß gleichsam in den Acker des Herzens hinein. Doch nichts mehr von der unerreichbaren Höhe Paganini's, nur Eichhörnchen durften es wagen, ihm nachzuklettern. Im Ganzen ist der Ton, den sie aus dem Instrumente ziehen, nicht sowohl voll und stark, als seelenvoll, zart. In den concertirenden Duetten von Paganini war es zuweilen als zankten sich die beiden Brüder und wenn es der kleine dem großen in neckenden Harpeggio's, oder Flageolettönen nach zu machen sucht, scheint sich jener darüber zu ärgern und fängt an, die Saiten gleichsam zu peitschen. Wenn aber die Jungen gar zu tolle Streiche machen, dann tritt plötzlich der Vater mit der Bratsche in die Mitte und bringt sie durch einige Tuttistriche zur Ruhe, zieht sich dann wieder zurück und freut sich, wenn die Jungen in einem neuen Thema mit einander scherzen und recht gegen einander, in einander und durch einander tanzen, singen und springen. Hierin ist der ältere Bruder Meister. Hat er coll' arco einige Tacte hindurch gestrichen, so wird der Zuhörer zum Lächeln gereizt und oft in die sonderbarste Stimmung versetzt, indem er das Barocke mit dem Lieblichen verbindet, den Bogen entfernt und mit der linken Hand pizzicato auf dem Griffsbrete hinauf oder herunter schnippt; man weiß oft nicht, wo plötzlich die pizzikirten Töne herkommen, weil andere Violinspieler nur mit der rechten Hand pizzikiren. Eben so unbegreiflich scheint der junge Künstler, wenn er erst einige Gedanken forte spielt und dann dieselben echoartig in Flageoletpassagen unterbricht. Wie leicht versagen nicht Flageolettöne, wenn die Finger nicht sicher und leicht auf die Saite gelegt werden; beide Brüder, vorzüglich aber der ältere, spielen selbst die schnellsten Doppelgriffe in Flageolet, ohne daß ihnen einer mißlingt. In Staccati's

auf dem Gewandhause hörte. Jeder derselben hat eine eigenthümliche Richtung genommen und seine Vortragsweise nach seiner individuellen Neigung ausgebildet*).

---

fliegt der Bogen a la Paganini in unzählig schnell piquirten Tönen pfeilschnell über die Saiten weg. Sowohl für den Kenner der Musik, als für den Laien sind die Gebrüder Eichhorn höchst merkwürdige und interessante Erscheinungen.

*) Als Muster einer harmonischen Ausbildung kann man Lipinski aufstellen. Wenn man die Vorzüge dieses Violinvirtuosen mit wenigen Worten hervorheben will, so kann man sagen: Lipinski spielt im großen Style groß, ohne daß ihm die Vorzüge abgehen, die man an den Meistern der Eleganz und Grazie bewundert. Fast die meisten Künstler nehmen in ihren Studien eine einseitige Richtung und können nur gewisse Gattungen von Compositionen vortragen, sie haben neben großen Lichtseiten gewöhnlich auch Schattenseiten. Die, welche in einer sauber-eleganten Manier spielen, erregen Aufsehen durch ungemeine Fertigkeit, durch eine gefällig verzierte und pikante Vortragsweise, aber der Ton, den sie aus dem Instrumente ziehen, ist dünn und schwach, selbst die Töne des großen Meisters Paganini wollen quantitativ im Adagio nicht jeden Kenner befriedigen; darum eben steht Lipinski so einzig da, weil er nicht nur im Adagio, sondern auch in den schwierigsten polyphonischen Griffen und Passagen mit der höchsten Reinheit und Sicherheit einen Ton hervorzaubert, den jeder Kenner bewundern muß. Gewöhnlich sind die, welche im großen Style spielen, am einseitigsten ausgebildet, sie können nur die Compositionen mit erhöhtem Ausdruck vortragen, die ihrer Spielart angemessen sind, sobald sie aber ein Allegretto oder Compositionen von Mayseder oder Beriot vortragen, spielen sie so schwerfällig, daß man glaubt, ein Wallfisch fange an zu tanzen und zu scherzen. Wer von Lipinski die Variationen von Beriot gehört hat, der bewundert seine Freiheit und Leichtigkeit eben so sehr, wie seinen Tonadel. „Die Leichtigkeit," sagt der Maler Mengs, „ist das sicherste Merkmal davon, daß man die Vollkommenheit der Kunst in seiner Gewalt habe." Einen zweiten Künstler, der so harmonisch-edel

Die schönen Eigenthümlichkeiten können freilich auf dem Pianoforte weniger auffallend bemerklich werden, als auf den Instrumenten, die sich mehr der menschlichen Stimme nähern und umfangsreichere Gradschattirungen gestatten. Den Streich= und Blaseinstrumenten muß das Pianoforte nachstehen, wenn es darauf ankommt, Concerte mit Begleitung vorzutragen, ihm fehlen gewisse Vorzüge, die jenen nicht abgehen. Der einzelne Ton dieses Instruments ist weniger schattirungsfähig und metallreich als der auf andern Instrumenten. Wie kann nicht der Streichinstrumentalist und Bläser einen einzigen Ton in den mannigfaltigsten Schattirungen abstufen! Am meisten nähert sich der Streichinstrumentalist der menschlichen Stimme, wenn er auf seinem Instrumente Künstler ist. Der Pianofortespieler kann den Ton weder allmählig, noch in so vielen Graden an= und abschwellen lassen, aber wenn in Bezug auf den einzelnen Ton viele andere Instrumentalisten den Vorzug haben, so hat der Pianofortespieler doch auch Mittel, diese Schwäche zu verdecken und kann selbst Compositionen im langsamen Tempo sehr ausdrucksvoll vortragen. Die erwähnte Tonleere verschwindet durch den Zusammenanschlag mehrerer Töne, durch den mannigfaltigsten Harmonienreichthum und durch eine geschickte Anwendung der Pedale. Das Pianoforte ist im

---

ausgebildet ist wie Lipinski, möchte man wohl sobald nicht wieder hören, man wird erschüttert, sobald sein Fühlen und Denken in Tönen sich ausspricht; daß er im Adagio und Allegro groß ist, darüber ist nur eine Stimme, nur wagt man nicht zu entscheiden, ob die gehaltenen Töne im Adagio nicht noch schöner sind, als die kühn=genialen Striche im Allegro.

verkleinerten Maaßstabe ein Orchester. Im Scherzo und Allegro, wo der Ton weniger ausgehalten wird, kann der Pianofortespieler seinem Vortrage den meisten Reiz geben, zumal da sich der Mechanismus der tafel= und flügelförmigen Instrumente so zum Vortheil verändert hat, daß es jetzt für Componisten, Dilettanten und zur Begleitung des Gesanges kein empfehlenswertheres Instrument giebt.

Viertes Kapitel.

Instructive Compositionen sind geeignet, die Fortschritte zu beschleunigen.

Ouverturen, Opernstücke, Walzer und für das Pianoforte eingerichtete Symphonien werden namentlich von Solchen gern gespielt, die lieber genießen, als üben, und sind oft am wenigsten geeignet, die Fortschritte zu beschleunigen, die darin vorkommenden Schwierigkeiten sind zu ungleich, als daß sie instructiv sein könnten. Jetzt kommen sechs Tacte, die sehr leicht sind, dann folgen zwei, oder vier Tacte, die in Bezug auf die Schwierigkeit mit dem Vorhergehenden in zu großem Mißverhältnisse stehen und die Kräfte des Spielers übersteigen, die Stimmenführung in beiden Händen ist oft so complicirt, daß mit einem Male Noten auszuhalten, zu binden und abzustoßen sind, die Finger werden nicht gleichmäßig ausgebildet und die linke Hand zu wenig geübt. Durch instructive Compositionen und Uebungsstücke muß man sich

erst zu bilden suchen, wenn man Compositionen der Art gut vortragen will. Clementi, A. E. Müller, Haßlinger, Diabelli, Hünten, Kuhlau, Logier, C. Czerny, Bertini und Andere haben sich in dieser Hinsicht sehr verdient gemacht. Schüler, darum seid nicht unzufrieden, wenn der Lehrer Compositionen von Clementi, Logier und Andern spielen läßt, die Euch zuweilen weniger ansprechen, der Lehrer hat die Absicht, Euch auszubilden, die er nur durch instructive Uebungsstücke erreicht. Seid Ihr durch instructive Compositionen bis zu einem gewissen Grade erst ausgebildet, dann freuet sich der nichtpedantische Lehrer selbst, wenn Ihr zuweilen einen Walzer von Strauß oder Lanner in rhythmischer Hinsicht recht gut einstudirt.

Wer sich über den gewöhnlichen Dilettantismus erheben will, der studire die Etuden von Aloys Schmidt, Clementi, Cramer, Moscheles, sie sind vorzüglich geeignet, die mechanische Ausbildung zu beschleunigen. An Sauberkeit und Eleganz gewinnt der Vortrag durch das Studium der Compositionen von Hummel, C. M. v. Weber, Moscheles, Kalkbrenner, C. Czerny, Pixis, R. Schumann, F. Mendelssohn-Bartholdy und Anderen. Von Dussek lernt man die Kunst, auf dem Instrumente zu singen und von Herz die Kunst, mit einer gewissen Frivolität und Kokketterie zu tändeln und zu scherzen. Wenn man die Compositionen von Field oder Chopin studirt, gewinnt der Vortrag an Tonfülle. Das Gefühl und der Geschmack werden vorzugsweise durch Beethoven und Mozart geläutert und gebildet. Jeder der er-

wähnten Componisten trägt dazu bei, die Vortragsweise in einer Beziehung vorzugsweise auszubilden.

Fünftes Kapitel.

Darauf kommt viel an, wie man beim Einstudiren der Compositionen die Hände und Finger hält, wie man sitzt, Arm- und Handgelenke bewegt und die Pedale anwendet.

Es ist nicht leicht, Hände und Finger so zu gewöhnen, daß sie in jeder der sechs Octaven eine schöne Richtung und Stellung behalten. Unausgebildete Hände sind an dem Handgelenke fest und bewegen sich ohne Anstrengung nicht so wie sie sollen, daher halten Anfänger und auch geübtere Spieler die rechte Hand zu sehr auswärts, je mehr sie sich nach dem Basse hinbewegt, und eben so die linke, je mehr sie sich nach dem Discante hin bewegt, um die höhern Töne zu greifen. Spielt die linke Hand abwärts und die rechte aufwärts; so hängt gewöhnlich der fünfte Finger herab, weil die Hände von dem Gelenke, wie ich schon bemerkte, nicht unabhängig sind und ohne gewaltsame Anstrengung sich nicht so aus- und einwärts bewegen wollen, wie es die Lage und Stellung in jeder der 6 Octaven erfordert. Darum muß man beim Einstudiren der Compositionen stets darauf achten, daß man die Hände weder zu weit einwärts noch zu weit auswärts hält, der erste und fünfte Finger dürfen nie von der Tastatur so entfernt sein, daß man sie erst herbeiziehen muß, wenn man sie braucht, sonst kann man nicht im Flusse spielen und störende Absätze und Lücken sind

unvermeidlich. Ein Handbildner leistet namentlich Anfängern gute Dienste, die sich an den Tasten anklammern und die Finger beständig von der Tastatur herabhängen lassen. Aber auch geübtere Spieler halten die Hände und Finger nicht immer ein- und auswärts genug, wie Faselius, der eben die zweite Etude von Cramer spielt und den ersten Finger oft erst herbei holen muß, wenn er ihn braucht. Faselius, wenn man Hände und Finger so gewöhnen will, daß sie stets eine gute Lage und Stellung behalten, muß man sie bald ein- bald auswärts biegen, darum spielen Sie nicht zu schnell, damit Sie bei schwierigen Stellen die nöthige Besonnenheit nicht verlieren und stets darauf achten können.

Mit der Lage und Stellung der Hände war ich jetzt zufrieden, aber Sie sitzen zu hoch und halten die Ellbogen zu weit vom Körper ab. Der Ton wird durch den Anschlag der Finger und in vielen Fällen vorzüglich durch die Bewegungen des Hand- und Armgelenkes hervorgebracht, diese kann man aber nicht mit Freiheit und Leichtigkeit machen, wenn man zu hoch oder zu tief sitzt, und wenn der Körper nicht acht bis zehn Zoll von der Tastatur entfernt ist, darum muß man nicht jeden beliebigen Stuhl zum Pianofortespielen nehmen. Lesen Sie die folgende Bemerkung von Kalkbrenner über das Sitzen am Pianoforte, sie ist sehr treffend:

„Die Lage des Ellbogens muß höher als die der Untertasten und tiefer als die der Obertasten sein; denn sitzt man zu hoch; so spielt man mit dem Arme, während man an Kraft verliert, wenn man zu tief sitzt."

Viele Pianofortespieler denken über Tonbildung zu

wenig nach, darum ist es ihnen gleichviel, ob sie eine Viertelelle zu hoch oder zu tief sitzen. Wie aufmerksam ist nicht in dieser Beziehung der Künstler, weil er dem Instrumente einen Ton abzugewinnen sucht, der abgestufte Schattirungen annimmt, einen Ton, der im **pianissimo** so schwach als möglich und doch deutlich ist, einen Ton, der im **fortissimo** eine umfangsreiche Fülle ohne Härte hat. Ich erinnere mich hierbei an Moscheles. Als er auf dem Leipziger Gewandhause ein Concert gab, suchte er lange, ehe er einen passenden Stuhl fand und legte noch einige Notenblätter darauf, um nicht zu hoch und nicht zu tief zu sitzen. Ueber den Ausdruck seiner Töne will ich hier nicht ausführlich sein. In Scalen und Passagen ist sein Anschlag perlend, weil er nichts weiter als die Finger bewegt. Hören Sie, Faselius, weil er nichts weiter als die Finger bewegt! Man muß sich beim Einstudiren oft fragen, wo darf ich nur die Finger bewegen, wo und wie muß ich das Gelenk hinter der flachen Hand und das Gelenk am Ellbogen bewegen? Der ausübende Künstler hat hierüber oft reflectirt beim Einstudiren der Compositionen. Woher kommt es, daß bei vielen Spielern in Scalen und Passagen der Ton so spitz und scharf ist? Weil sie die Hand nicht ruhig auf den Tasten fortführen und da, wo sie nur die Finger bewegen sollen, zugleich den Arm bewegen. Wenn der Ton in scalenähnlichen Passagen sonor und edel werden soll, darf man durchaus keine Bewegungen mit dem Arme machen, man hebt nichts weiter als die Finger und führt die Hand in guter Stellung ganz ruhig auf der Tastatur hinauf oder herunter. Da wo der An-

schlag vollgriffig wird, darf man durchaus nicht mit steifen Arm- und Handgelenken spielen. Ruhe, Freiheit und Leichtigkeit sind die Quellen des Tonadels. Die Bemerkungen hierüber helfen nur wenig, wenn man nicht selbst denkt, oder nicht eifrig bemüht ist, beim Einstudiren die Anwendung davon zu machen; man muß stets darüber nachsinnen, welche Mittel der Künstler anwendet, um zu dieser und jener Vollkommenheit zu gelangen.

Die Octavengänge hier im Basse müssen wir wiederholen, Faselius! Die Töne fließen zu sehr in einander, in schnellem Tempo müssen Sie dieselben so präcis spielen, als ständen Punkte darüber, sonst verwischen sich die tiefern Töne und sind nicht distinct hörbar. Auf dem Violoncello fließen die tiefern Töne noch leichter in einander als auf dem Pianoforte, wenn sie nicht präcis angestrichen werden. Diese Octaven noch einmal, Faselius! der Ton ist jetzt kernig und präcis, aber sclavisch, Sie haben schon wieder die Bemerkung vergessen: Sexten, Octaven und überhaupt vollgriffige Accorde darf man nicht mit steifem Arm spielen, mit Freiheit und Leichtigkeit müssen sich die Gelenke bewegen, wenn der Ton eine edle Fülle haben soll.

Selbst Componisten tragen ihre Produkte nur mittelmäßig vor, wenn sie hierauf nicht achten, und es ist ein Vorurtheil, zu glauben, der Tondichter müsse seine eigenen Compositionen am besten vortragen. So wie der große dramatische Künstler, der die Mechanik des Tons in seiner Gewalt hat, mit ausgebildeten Stimmorganen die Erzeugnisse des Dichters weit schöner vorzutragen im Stande ist, eben so kann auch der praktische Musiker, der

in der Tonbildung Meister ist, die Compositionen weit edler vortragen, als der Componist, wenn dieser mit den Geheimnissen der ausübenden Kunstbildung weniger vertraut ist.

Der praktische Künstler sucht jedes Mittel zu benutzen, wodurch die Reize des Vortrags erhöht werden, darum läßt er auch die Pedale nicht unbenützt, wo es darauf ankommt, die Töne singen zu lassen und umfangsreiche Contraste zu bilden. Das Fortepedal ist ein gutes Mittel, den Effect zu verstärken, in gebrochenen Accorden die Töne länger in Schwingung zu erhalten, einen Ton an den andern anzuschließen und das Instrument überhaupt accent- und tonreicher zu machen. Der Künstler weiß hierdurch große Wirkungen hervorzubringen, weil er es zur rechten Zeit und auf die rechte Art anwendet. Nichts ist aber auch unangenehmer, als einen Pianofortespieler zu hören, der die Züge beständig falsch braucht und die Töne in einander schwirren läßt, wo die Harmonie sich ändert. Einige harmonische Kenntniß ist durchaus Jedem unentbehrlich, der einen vortheilhaften Gebrauch von den Zügen machen will, sonst werden sie mehr mit Nachtheil als zum Vortheil gebraucht. Ueberhaupt ist es besser, dieselben beim Einstudiren im Anfange nicht anzuwenden, weil man ohne Pedal weit sicherer einübt. Auch das Pianopedal braucht der Künstler, aber nur bei abnehmenden Gradschattirungen, oder wenn die Töne **pianissimo** verhallen sollen. Die übrigen Züge läßt der Künstler unbenutzt.

Sechstes Kapitel.

Das Einstudiren der Compositionen kann man sich sehr erleichtern, wenn man Hände und Finger durch mechanische Uebungen besonders auszubilden sucht.

Der Mechanismus ist der gefährlichste Feind, der sich dem Pianofortespieler entgegenstellt und Ouverturen und Opernstücke, für das Pianoforte eingerichtet, sind nicht die Waffen, ihn zu bekämpfen; aber Recruten, welche die Anstrengung scheuen und sich lieber vergnügen, sind hiervon nicht leicht zu überzeugen, ich verweise hier auf das Kapitel von der Willenskraft. Wer nicht mechanische Studien macht, um Hände und Finger besonders auszubilden, bleibt Sclave des Mechanismus und lernt nicht fließend und edel spielen; in Tonreihen, die zusammenhängend seyn sollten, entstehen kleine Zeitlücken, die Gedanken werden zerrissen und wenn die Hände in ausgespannter oder gestreckter Lage spielen, ist der Ton hart, weil keine Uebung da ist, die Töne mit Leichtigkeit zu greifen. Woher kommt es, daß die Töne des Künstlers deutlich abgesondert und präcis auf dem Instrumente hinauf oder herunter perlen, daß man neugierig wird und sehen will, wie er dieselben ausführt; woher kommt es, daß er mit den Schwierigkeiten nur zu spielen scheint? Hier ist das Geheimniß. Der Künstler, der nach Vollendung strebt, weiß, wie viel auf die Mechanik ankommt, und darum macht er besondere mechanische Studien, um in der kürzesten Zeit die schnellsten Fortschritte zu machen, ihm ist es Vergnügen, eine Uebung funfzig Mal zu spielen, und wenn er sie so oft wiederholt hat, macht er sie mit glei-

cher Begeisterung noch funfzig Mal, weil er überzeugt ist, daß er auf diese Art die schnellsten Fortschritte macht. Die Mechanik ist in der Musik ein Theil, dem der ausübende Musiker viel Zeit und Studium widmen muß, und wenn er auch noch so lebhaft fühlt, so wird sein Vortrag ohne höhere mechanische Kunstfertigkeit doch nur ein schwacher und unvollkommner Abdruck seines Innern seyn. Unter Anleitung eines Lehrers, der den Schüler nicht auf die rechte Art technisch auszubilden weiß, spielt selbst der talentvolle Schüler gleichgültig und fehlerhaft. Oft heißt es: er spielt recht fertig, aber es fehlt ihm an Gefühl. Nein, es fehlt in vielen Fällen an der rechten mechanischen Ausbildung! Der Ausdruck ist nicht so unabhängig von der Mechanik, als es vielleicht Manchem scheint, und wenn viele Clavierspieler ohne Ausdruck spielen, so liegt oft der Fehler nicht sowohl im Mangel an Gefühl, als in der Vernachlässigung der technischen Ausbildung. Gefühle lassen sich nur dann durch Töne veredelt ausdrücken, wenn man die Mechanik mit Leichtigkeit beherrscht; darum muß man dem überlegenen Feinde mit beharrlichem Eifer und mit den rechten Waffen entgegen gehen. Ihr zehn-, zwölf- und vierzehnjährigen Kunstfreunde seid aufmerksam, ich will Euch jetzt die rechten Mittel angeben, im Kampfe mit dem Mechanismus zu siegen! Um die Hände und Finger aus der Sclaverei desselben zu befreien, müßt Ihr Uebungen spielen und zuerst mit stillstehender Hand, ich habe aber schon erwähnt, daß es weit leichter ist, Uebungen mit stillstehender Hand in der Mitte der Tastatur, als im höhern Discante oder tiefern Basse zu spielen, darum übt dieselben in allen

Octaven und sucht der Hand stets eine gute Lage zu geben, um störende Lücken und Absätze zu vermeiden, und den Anschlag zu vervollkommnen! Noch schwieriger ist es, einen guten Ton hervor zu bringen, wenn Finger und Hände sich ausdehnen müssen, darum macht kein finsteres Gesicht, wenn Ihr Uebungen spielen sollt, in welchen die beiden äußersten Finger den Umfang einer Sexte oder Octave spannen müssen und sehet stets darauf, daß der Ton elastisch fest wird. Seid unbesorgt, Ihr werdet deßwegen noch keine Virtuosen, wenn Ihr täglich zehn Minuten dergleichen Uebungen spielt! Auch dürft Ihr nicht unterlassen, Scalen zu spielen, wo die Töne bald in einander, bald aus einander laufen und müßt dieselben in allen nur möglichen Beziehungen üben, bald **Staccato**, bald **legato**, bald im **C**, bald im $\frac{3}{4}$, bald im $\frac{6}{8}$ Tacte, weil sich bei jeder Tactart der Accent ändert. Es giebt kein besseres Mittel, beim Ueber- und Untersetzen der Finger Absätze und Lücken zu vermeiden und dem Anschlage die höchste Gleichmäßigkeit zu geben, als die Scalen in den eben erwähnten Beziehungen zu üben. Um die Arm- und Handgelenke frei und leicht zu machen, übt Octaven und macht besondere Uebungen, Noten aus größern Entfernungen zu treffen. Die Finger müssen von allen Seiten bearbeitet werden, darum nur noch einige Uebungen, die sich auf Septimenaccorde gründen, um den Daumen zu gewöhnen, die schnellsten Bewegungen unter der hohlen Hand mit Freiheit und Leichtigkeit zu machen.

Es ist nicht schwer, Kunstverwandte beiderlei Geschlechts von der Nothwendigkeit zu überzeugen, täglich zehn Minuten auf diese Art zu üben, aber das fatale

Kapitel von der Willenskraft! Freiwillig, von innen heraus muß man diese Uebungen spielen und stets prüfen, ob die Bewegung, die Dauer und der Grad der Töne edler Art sind.

Siebentes Kapitel.

Nachweisung der Nothwendigkeit, Compositionen anfangs langsam und nur allmählig schneller zu spielen.

Könnte ich doch hier so nachdrücklich sprechen, daß Jeder die Nothwendigkeit, langsam zu spielen, fühlte! Es hilft nichts, zu wissen, daß man beim Einstudiren anfangs langsam üben soll; um es zu thun, muß man die Nothwendigkeit lebhaft fühlen, dieß ist aber erst dann der Fall, wenn man Compositionen mit höherm Sinne auffaßt und vorzutragen sucht, wenn man aus Erfahrung weiß, warum man sie nur allmählig schneller spielen muß, dem Schüler fehlt aber noch der höhere Sinn, darum macht dem Lehrer nichts mehr Mühe, als manchem Schüler die Nothwendigkeit, langsam zu spielen, recht fühlen zu lassen. Der Leichtsinnige kann noch so oft daran erinnert werden, er befolgt die Winke des Lehrers doch nicht, sobald er allein übt. Hiervon überzeugt man sich recht, wenn mancher Schüler langsam üben soll, und doch ist Langsamspielen eine unerläßliche Bedingung, wenn man sich äußerlich und innerlich auf die rechte Art ausbilden will. Das fühlt Niemand mehr, als der denkende Lehrer, das fühlt Niemand mehr, als der Künstler, der Compositionen mit höherm Sinne auffaßt und vorzutra=

gen sucht. Wer anfangs zu schnell und nicht allmählig schneller spielt, der mordet den Vortrag in der Wiege. Halt, spiele nicht weiter, was hilft es, wenn Dich viele bewundern, die es nicht verstehen! fühlst Du es nicht, die meisten Töne sind undeutlich? Du mußt hier langsam spielen, um deutlich spielen zu können! Uebe langsam! Du spielst schon wieder zu schnell! Der Schüler hier hat viel Talent und könnte das schöne Edur-Concert von W. Taubert, das wir eben einstudiren, recht gut vortragen lernen, aber er ist leichtsinnig und macht von den Winken des Lehrers nicht den rechten Gebrauch. Wer eine Composition, die man einstudiren muß, um sie geschmackvoll und mit Ausdruck vorzutragen, anfangs zu schnell spielt, der fängt an zu stocken, macht Fehler, gewöhnt sich daran und legt sie nicht wieder ab. Wer recht gut übt, spielt, ohne zu wiederholen und zu stocken. Aus dem Zuschnellspielen entstehen alle Fehler; wer die Applicatur nicht mit Besonnenheit wählen kann, spielt undeutlich und unsicher, hieraus entstehen wieder andere Fehler; wer unsicher spielt, verliert die nöthige Besonnenheit und kann die Töne nicht ausprägen, wer zu schnell spielt, übersieht die Eintheilung der Noten und spielt tactlos; wer zu schnell spielt, vergißt, die Noten in angemessenen Verhältnißgraden anzuschlagen, und bleibt auf den Tasten kleben. Wie ist es aber möglich, die Töne edel zu nüanciren, die steigenden und fallenden Gradschattirungen zu berechnen und dem Vortrage eine höhere Weihe zu geben, wenn die eben erwähnten Fehler nicht vorher durch Langsamspielen beseitigt sind? Nur wenn man anfangs langsam spielt, kann der Geist nach allen Richtungen hin thätig sein und ist

man im Stande, die Schwierigkeiten nach einer Stufenfolge mit Umsicht zu heben. Schüler, Du kannst nichts lernen, wenn Du eine Composition, die Du durch Uebung erst erlernen sollst, gleich anfangs im Tempo spielst! Lehrer, hier sei nicht nachgiebig in den Lectionen, der Schüler muß langsam spielen! Muß langsam spielen? Wenn's nicht von innen heraus kommt, hilfts auch nur wenig!

Achtes Kapitel.

Beim Einstudiren muß man die Applicatur mit Besonnenheit wählen.

Nur dann kann man mit gesundem Tone fließend spielen, wenn man die Applicatur mit Besonnenheit wählt. In der Wahl derselben darf man durchaus nicht nachlässig sein, da sich viele Stellen ohne gut gewählten Fingersatz nicht deutlich und gebunden vortragen lassen. Woher kommt es aber, daß viele Pianofortespieler in dieser Beziehung sehr nachlässig sind? Das fatale Kapitel von der Willenskraft! manche werden auch wohl von Lehrern unterrichtet, die in dieser Hinsicht selbst noch des Unterrichts bedürfen und dem Schüler die Fehler lehren, die sie selbst machen. Bei schwierigen Stellen die bequemste Applicatur zu wählen, setzt Studium voraus. Streitmann, Du findest die Applicatur zuweilen nicht recht bequem, die Dir der Lehrer vorschlägt; das glaube ich, weil Deine Hände und Finger noch nicht auf die rechte Art ausgebildet sind. Nicht immer ist das die gute Applicatur, die der unausgebildete Schüler wählt und bequem findet, das

ist die beste, die dem Meister bequem ist, der die Finger auf die rechte Art ausgebildet hat. Mein Fräulein, es wird Ihnen schwer, den vierten Finger zur rechten Zeit zu brauchen, Sie nehmen beständig den dritten statt des vierten, weil Sie bisher den vierten zu wenig angewendet haben. Der vierte Finger ist der schwächste und muß ganz besonders geübt werden, Field hat sich deswegen veranlaßt gefunden für denselben eine besondere Uebung zu schreiben, die wir nächstens einstudiren. Sie vernachlässigen schon wieder den vierten Finger, nehmen Sie hier nicht den fünften statt des vierten! Bei Octavengängen muß man den vierten auf den Obertasten brauchen und mit dem vierten und fünften gut abwechseln. Die Applicatur schon wieder falsch! Wenn man in einer Passage stockt, kann man nicht mit jedem beliebigen Finger wieder einsetzen, spielen Sie den vorhergehenden Tact mit dieser Stelle in Verbindung und Sie werden sich überzeugen, daß diese Note mit einem andern Finger genommen wird. Sie sollen aber auch nicht stocken, ich habe Sie schon oft daran erinnert, wer stockt, übt schon fehlerhaft, darum spielen Sie stets nur so schnell, daß Sie nicht stocken. Mein Fräulein, eilen Sie nicht zu sehr, Sie sind ganz erschöpft, gönnen Sie sich doch einige Erholung auf diesen Bergen und betrachten Sie auf beiden Seiten das reizende Thal! Merkwürdig ists, daß die meisten Dilettanten besinnungslos weiter eilen und keine Ruhezeichen beobachten, man mag sie noch so oft daran erinnern, daß hierdurch Effecte hervorgebracht werden. Jetzt können wir wieder ins reizende Thal hinabsteigen. Schon wieder falsch! Wenn mehrere gleichnamige Noten schnell

nach einander anzuschlagen sind, muß man mit den Fingern gut wechseln. Im nächsten Tacte nehmen Sie die Finger nicht nach der Reihe, das Auslassen derselben, wo es nöthig ist, giebt der Hand mehr Ruhe und macht den Vortrag fließend, darum lassen Sie hier den zweiten und dritten Finger aus und nehmen Sie den ersten und vierten! Sie spielen schon wieder zu schnell! Ich weiß, mein Fräulein, die Herren von Eilen und Schnellspiel sind Lieblinge von Ihnen — aber, um mit gesundem Tone ohne Stocken zu spielen, muß man so langsam üben, daß man die Applicatur mit Besonnenheit wählen kann und so lange darüber wachen, bis die gewählten Finger gleichsam aus Gewohnheit auf die Tasten fallen. Das ist auch eine übele Gewohnheit, bald diesen, bald einen andern Finger auf dieselbe Taste zu setzen, mit der Applicatur muß man nicht wechseln, sondern die einmal gewählte behalten! Wiederholen Sie diese Stelle noch einige Mal! Brav!

Je mehr als sich ein Künstler plagt,
Je mehr er sich zum Fleiße zwingt,
Um desto mehr es ihm gelingt.
(Göthe.)

Wer die Applicatur ohne Lehrer vervollkommnen will, der spiele Compositionen und Etuden mit bezeichnetem Fingersatz, wähle die vorgeschriebenen Finger genau und suche sich Rechenschaft zu geben, warum der Autor die Applicatur gerade so und nicht anders gewählt hat. Durch Uebung und gute Angewöhnung erlangt man nach und nach Fertigkeit, dieselbe in nicht bezeichneten Compositionen gut zu wählen.

Neuntes Kapitel.

Darauf kommt sehr viel an, ob man die Töne beim Einstudiren der Compositionen gleich anfangs gut ausprägt.

Ueber einige Mittel, die auf Tonbildung wesentlichen Einfluß haben, bin ich schon ausführlicher gewesen, darum will ich nicht wieder erwähnen, wie einflußreich das Sitzen, die Bewegung der Arm- und Handgelenke und ein zweckmäßiger Gebrauch der Züge ist, auf ein anderes Mittel will ich aufmerksam machen, welches das Geheimniß enthält, warum manche Künstler in einem so großen Style spielen und ihrem Vortrage so gradreiche Schattirungen und Nüancen geben können*). Das Geheimniß besteht im Ausprägen der Töne. Nur dann ist man fähig, dem Instrumente einen sonoren Ton zu entlocken und mit erhöhtem Ausdrucke zu spielen, wenn man beim Einstudiren der Compositionen gleich anfangs auf die Tonbildung Rücksicht nimmt, auf den Tasten nicht wischt und streicht mit den Fingern, sondern dieselben gut hebt und die Töne kräftig anzuschlagen sucht. Pianofortespieler, die Bemerkung ist wichtig: man muß beim Einstudiren der Compositionen gleich anfangs darauf sehen, daß der Ton wie eine frischgeschlagene Münze ausgeprägt und mit Bedeutung angeschlagen wird. Selbst wenn die Töne anfangs etwas rauh klingen, ist es besser, als wenn sie undeutlich werden, durch besonnenes Langsamspielen mit gewählter Applicatur werden Hände und Finger geübt und gewöhnt, die Töne ohne Anstrengung zu greifen, die rauhe

*) In dieser Hinsicht ist Clara Wieck, ihrer technischen Vorzüge nicht zu gedenken, classisch.

Schaale fällt ab und ein edler Kern bleibt übrig. Prägt man aber die Töne anfangs nicht aus, so verwischen sie sich immer mehr, je öfter man die Composition durchspielt, und wenn der Vortrag mancher Pianofortespieler so gleichgültig, der Anschlag im schnellen Tempo so tonleer und hektisch ist, daß die verwischten Töne nicht mehr aus dem Instrumente, sondern aus dem Krankenhause zu kommen scheinen, so rührt es eben daher, weil sie beim Einstudiren der Compositionen die Finger zu wenig heben und es dem Zufalle überlassen, wie der Ton entsteht. Der Vortrag muß eine feste Basis, die Töne müssen erst Grund haben, ehe man gradreich schattiren und mit Ausdruck spielen kann. Manche Pianofortespieler üben viel, sind nicht ohne Talent und bringen es doch nicht weit, weil sie nicht auf die rechte Art üben, sie spielen gewöhnlich die Composition gleich anfangs zu schnell; ich kann nicht oft genug daran erinnern, wer eine Stelle, die Schwierigkeiten für ihn enthält, anfangs nicht langsam spielt und nur allmählig schneller übt, die Applicatur nicht gleich anfangs berichtigt, wer die Finger zu wenig hebt, die Töne undeutlich hören läßt und über die Tasten hingleitet, der wiederholt nur, um schlechter zu spielen. Das öftere gedankenlose Durchspielen der Compositionen hilft nichts, gleich anfangs müssen Augen und Finger an das Rein- und Richtiggreifen gewöhnt werden. Der besonnene und denkende Spieler hebt beim Einstudiren schwieriger Stellen die Finger etwas hoch und läßt sie kraftvoll auf die Tasten herabfallen, spielt anfangs dieselben lieber etwas stärker, als es der Ausdruck erfordert, weil auf diese Art der kleinste Fehler im Mechanismus sogleich bemerklich

wird, weil man hernach desto besser schattiren kann, wenn die Töne erst deutlich ausgeprägt sind.

Complicirte Griffe und schwierige Stellen, die man anfangs kräftig hervorzuheben sucht, verleiten aber auch zum Eilen, so lange unausgebildete Finger die Töne mit Anstrengung greifen müssen. Eine kräftige Betonung der Tacttheile und der zu accentuirenden Noten sind Mittel, die man anwenden muß, um sich aufzuhalten und die Töne im Tacte auszuprägen. Der Geist des Spielers muß beim Einstudiren der Compositionen nach vielen Richtungen hin thätig sein, um keinen Punkt zu übersehen, der seinem Vortrage Eintrag thun kann. Nein! Nein! Faselius, hören Sie doch, was ich sage, diese Stelle können Sie nie gut spielen lernen, wenn Sie nicht erst langsam spielen, ich sehe, Sie plagen sich ganz entsetzlich und es wird Ihnen doch nicht gelingen, diese Tacte deutlich zu spielen, folgen Sie mir, ich will es Ihnen ganz leicht machen und es soll Ihnen gelingen, aber nur, wenn Sie mir streng folgen. Hier ist die Applicatur falsch, Sie müssen auf es, c den ersten und vierten Finger nehmen, sonst können Sie diese Stelle nicht gebunden spielen, also den vierten und ersten Finger. Jetzt fangen Sie an und spielen Sie diese zwei Tacte ganz langsam, sehen Sie, es gelingt. Aber die Töne sind noch nicht deutlich genug, prägen Sie dieselben noch besser aus und betonen Sie die Tacttheile! Wie können Sie denn deutlich spielen, Sie heben ja die Finger zu wenig! Jetzt die Finger gehoben und langsam gespielt! Sehen Sie, es gelingt! Wir müssen die Töne jetzt ausprägen, damit sich dieselben nicht verwischen, wenn Sie später diese Stelle im Tempo

spielen; ich sehe eben, Sie sitzen wieder zu hoch, schaffen Sie den Stuhl fort! Doch nein, bleiben Sie, wenn man es nicht fühlt, warum, machts der Stuhl auch nicht. Hören Sie doch! die Töne sind deutlich, aber hart und sclavisch, Sie müssen mit Freiheit spielen! Faselius, wenn Sie nicht beherzigen wollen, was ich über die Bewegungen der Arm- und Handgelenke schon so oft gesagt habe, da verliere ich auch die Lust; leben Sie wohl!

Zehntes Kapitel.

Das Lautzählen ist ein gutes Mittel, um sicher im Tacte spielen zu lernen.

Nicht nur ungeübte, auch geübtere Pianofortespieler machen Fehler im Tacte, wenn sie sich nicht gewöhnen, in dieser Beziehung genau zu üben. Durch Lautzählen erwirbt man sich die Fertigkeit, im Tacte zu spielen. Je schneller das Tempo, je kleiner die Tactart und je mehr der Rhythmus hervortritt, desto weniger wird man versucht, zu fehlen; je langsamer aber das Tempo ist, je weniger der Rhythmus bemerklich wird, desto aufmerksamer muß man üben und den Tact in seinen Theilen berücksichtigen. Um ganz sicher im Tacte zu spielen, ist Pianofortespielern zu empfehlen, daß sie selbst die einzelnen Tacttheile und deren Glieder nach ihrem Zeitwerthe genau auszählen. Namentlich im Adagio der neuern Compositionen, wo man durch einen gefälligen Vortrag schneller Notengruppirungen die Aufmerksamkeit reizen und durch die gehaltenen Töne das Herz rühren soll, wird die Ein-

theilung der Noten leicht fehlerhaft oder ist hier bei den meisten Dilettanten fehlerhaft, sobald viele Notengattungen vorkommen, über welchen die Zahlen 7, 10, 12, 14, 17, 21 stehen. Hier müssen ungeübtere Spieler nicht nur Viertel und Achtel, sondern selbst Sechzehntheile zählen, dann Achtel, später Viertel. Nur so wird die Eintheilung der Noten in den kleinsten Zeittheilen richtig. Nicht das Heimlichzählen, sondern das Lautzählen ist ein vortreffliches Mittel, um sicher im Tacte spielen zu lernen, das Lautzählen ist der beste Probirstein, daß man im Tacte spielt.

Um Zwecke zu erreichen, muß man die rechten Mittel anwenden. Oefteres Durchspielen der Composition hilft wenig, auf das W i e kommt Alles an. Wer beim Einstudiren nicht über die Kunstgriffe nachdenkt, wie sich Schwierigkeiten glücklich beseitigen lassen, der bringt es bei allen Anlagen nicht weit.

Dem glücklichsten Genie wird's kaum einmal gelingen,
Sich durch Natur und durch Instinkt allein zum Ungemeinen aufzuschwingen.
Die Kunst bleibt Kunst! Wer sie nicht durchgedacht,
Der darf sich keinen Künstler nennen;
Hier hilft das Tappen nichts, eh' man was Gutes macht,
Man muß es erst recht sicher kennen.
(Göthe.)

Langsamspielen, das Ausprägen der Töne, das Accentuiren der guten Tacttheile, Lautzählen: das sind Mittel, die man kennen muß, um mit gesundem Tone im Zusammenhange und Tacte spielen zu lernen. Nicht alle Lehrer verstehen, den Schüler auf die rechte Art auszubilden. Spielen Schüler schon liederlichfertig, dann macht es viel Mühe,

die fehlerhafte Mechanik zu verbessern und dieselben auf den rechten Weg zurückzuführen, besinnungslos eilen sie weiter und sind nicht aufzuhalten. Um sie musikalisch zu heilen, lasse ich langsam spielen, die Töne ausprägen, laut zählen und die Tacttheile markiren, nach jedem Tacte muß der Schüler im Anfange warten und nicht heimlich, sondern laut sprechen: Tact! So gehe ich anfangs nur wenige Zeilen mit ihm durch, es wird ihm anfangs schwer, auf diese Art zu üben, aber so kann er musikalisch wieder gesund werden und wird es, wenn er nicht ganz ohne Talent und Willenskraft ist. Ganz talentlos sind nur wenige Schüler, eher fehlt es an der Kraft des Willens. Der Schüler muß innerlich selbstthätig werden, sonst wird nichts. Wenn der Lehrer Alles von außen hinein bringen soll, da sind die besten Mittel wenig wirksam. Fräulein! wir müssen diese Tacte noch einige Mal wiederholen, um sie im Zusammenhange vorzutragen. Zählen Sie laut und spielen Sie langsam! Nicht heimlich! Sehen Sie, wie vortheilhaft das Langsamspielen und Lautzählen ist, Sie hätten diese Stelle noch nicht im Tacte gespielt! Bedenken Sie, die schöne Cmoll-Phantasie von Mozart, wo jeder Verstoß im Tacte und Tempo um so mehr beleidigt. Sie äußerten vor einem halben Jahre, als wir unsere Lectionen anfingen: wahrscheinlich fehlt es mir an Talent zur Musik, ich kann eine Composition noch so oft durchspielen, es gelingt mir doch nicht, dieselbe gut vorzutragen, und je öfter ich manche Stellen wiederhole, desto mehr fange ich an zu stocken und zu fehlen. Jetzt werden Sie nun bald überzeugt sein, daß der Grund davon weniger im Mangel an Talent, als in der verkehr-

ten Art, Compositionen einzuüben, liegt. Diese Stelle will Ihnen noch nicht gelingen, werden Sie nur nicht ängstlich, ich will später noch einige Kunstgriffe zeigen, schwierige Stellen einzuüben. Sie spielten gestern das **Cmoll-trio** von Beethoven recht brav, aber eben darin fehlen Sie noch, daß Sie sich nicht genau an Tact und Tempo binden, das Accentuiren und die Einsätze waren nicht bestimmt genug. Der Tact ist eine Klippe, woran viele Pianofortespieler scheitern, wäre nur ein Liniensystem und eine Note zu übersehen, dann würden viele zusammenhängender und bestimmter spielen. Der Pianofortespieler hat zwei Liniensysteme zu übersehen, im Basse andere Griffe, als im Discante, darum sind es bald die Schwierigkeiten in der rechten, bald in der linken Hand, welche den Ungeübtern verführen und hindern im Tacte fließend zu spielen. Pianofortespieler markiren auch deswegen nicht so bestimmt, als andere Instrumentalisten, und sind eher geneigt, sich einige Freiheiten im Tacte und Tempo zu erlauben, weil sie meist nur allein üben. Bei Variationen oder Concerten, die von Virtuosen in der Absicht geschrieben sind, um ihre Bravour zu zeigen und das Instrument glänzen zu lassen, kann allerdings dem Solospieler eine mit Absicht ausgeführte Schattirung im Tempo nachgesehen werden. In Virtuosencompositionen dominirt gewöhnlich nur die Prinzipalstimme, die Begleitenden sind weniger berücksichtigt, können leichter nachgeben und folgen, aber in Trio's und Quartetten, in den Concerten, wo die Begleitung eben so wesentlich ist, als die Solostimme, wo die Pianofortestimme nichts mehr ist als eine wichtige coordinirte, hier darf der Pianofortespieler weniger willkührlich sein

im Tacte und Tempo und die Begleitenden nicht zu sehr von sich abhängig machen. In dieser Beziehung kann man die vier Gebrüder Müller als Muster aufstellen.

Die Quartette von Haydn, Mozart und Beethoven werden zwar zuweilen auch von manchen Dilettanten so vorgetragen, daß man mit Interesse zuhört, aber ein Unterschied ist es doch, dieselben von vier Künstlern zu hören, die in einer Manier so gleichmäßig schön zusammenspielen, wie die vier Gebrüder Müller. Man kann zugeben, daß diese vier Künstler einzeln von manchem großen Virtuosen noch übertroffen werden, aber gewiß nicht leicht im Zusammenspiel. Ihre übereinstimmende Vortragsweise, die gleichmäßige Bogenführung, Tonschattirung und Bewegung verdient vor allen hervor gehoben zu werden. Dem Quartettspieler stellen sich in dieser Beziehung weit größere Schwierigkeiten dar, als dem Solospieler. Beim Solospiel kommt oft weniger darauf an, ob der Virtuose in einer saubereleganten oder großartig schweren Manier spielt. Der Solospieler ist frei und unabhängig, seine Begleiter müssen ihm folgen; die Quartettspieler sind von einander abhängig, wenn der eine das Commando übernimmt, müssen die andern gehorchen, wenn sie alle befehlen, so darf keiner sich dem andern vorziehen oder gleichgültig spielen, weil er sich nicht zeigen kann. Die erwähnten Künstler sind auch als Quartettspieler coordinirte und sympathisirende Brüder von gleicher Individualität. Trägt einer derselben einen Hauptgedanken Solo vor, so wissen sich die übrigen auf die rechte Art zu moderiren und durch die Begleitung das Solo zu heben. Haben die Instrumente unisono gewisse Empfindungen

auszudrücken, so hört man nur einen Bogenstrich, einen Ton, eine Bewegung. Die Gegensätze des Fortissimo und Pianissimo sind überraschend und frappant, die Accent- und Tonschattirung ist umfangsreich, lebendig, geschmackvoll, weil sie nicht, wie viele Dilettanten, nur im Allgemeinen das Forte und Piano, das An- und Abschwellen der Töne beobachten, sondern vom Pianissimo zum Piano, vom Piano zum Forte, vom Forte zum Fortissimo den Ton in mannigfaltigen Graden abstufen.

Eben so wichtig ist es, daß die Zusammenspielenden sich in die Individualität jeder Composition hineindenken. Haydn redet in seinen Quartetten die Sprache arcadischer Hirten, seine Compositionen sind aus einer unschuldigen und heitern Seele geflossen und wollen accentleicht vorgetragen sein. Mozart, der geniale Jüngling, der mit den Studenten champagnert, und den Professor eben so angenehm zu unterhalten weiß, unterscheidet sich schon merklich von Haydn. Seine Quartettcompositionen erfordern schon mehr Ton und Accentschwere. Noch eigenthümlicher will der alte Aristokratenfreund Beethoven behandelt sein, die heitern Spiele der Jugend sind ihm zuwider, der stolze Sohn der Juno spricht nur nachdrücklich und feurig mit seiner sympathisirenden Vertrauten. Diejenigen, welche durch vieljähriges Anhören guter Compositionen und Künstler musikalisch herangebildet sind und diese Künstler hörten, sind überzeugt, wie sehr dieselben mit der Eigenthümlichkeit dieser Tondichter vertraut sind.

Eilftes Kapitel.

Kunstgriffe, schwierige Stellen einzuüben.

Die angegebenen Mittel sind noch nicht hinreichend, schwierige Stellen eben so gut vorzutragen als die leichten. Es giebt noch diesen und jenen Kunstgriff, den man beim Einstudiren der Compositionen brauchen kann, um sie gleichmäßig gut vorzutragen. Daß man schwere Stellen nicht eben so gut spielt als die leichten, kommt oft daher, weil man sie nicht mit der nöthigen Vorsicht einübt. Fast in jeder Composition sind die mechanischen Schwierigkeiten ungleich, hier sind zwei leichte Zeilen, jetzt kommen acht Tacte, die weit mehr Uebung erfordern als die vorhergehenden, darum muß man schwere Stellen besonders einstudiren, mit Besonnenheit üben und öfter spielen als die leichten. Manche Dilettanten werden leicht ängstlich und wissen nicht, wie es zugeht, daß sie stocken oder über die Tasten hingleiten, wenn sie schwere Passagen oder Griffe oft nach einander wiederholt haben. Das kommt daher, weil unausgebildete Hände und Finger durch eine einförmige Wiederholung ermüdet werden; schwierige Stellen, die man vielleicht zehn bis zwanzig Mal nach einander wiederholt hat, muß man entweder wieder langsamer spielen und die Töne gut ausprägen, um nicht zu stocken, oder lieber weiter gehen. Man thut besser, schwere Sätze zu verschiedenen Zeiten als unmittelbar nach einander einzuüben und jedes Mal, wenn die Uebung derselben beginnt, spiele man ja nicht zu schnell, immer nur so schnell, daß man nicht stockt. Der Künstler kann dieselben Griffe und Passagen hundert Mal mit Vortheil wie-

derholen, weil seine Hände und Finger durch Uebung schon ausgebildet sind und durch eine einförmigschwierige Wiederholung weniger ermüdet werden.

Beim Einstudiren einzelner Tacte und Passagen sehe man darauf, mit welchen Fingern die vorhergehende Phrase endet, und wähle die Applicatur, welche anwendbar ist, wenn die Sätze in Verbindung gespielt werden. Manche haben die übele Gewohnheit, wie das erwähnte Fräulein, mit jedem beliebigen Finger wieder einzusetzen, wenn sie stocken und darum fehlen sie allemal bei derselben Stelle, so oft sie die Composition durchspielen.

Schwierige Sätze, die man außer dem Zusammenhange gut spielte, mißlingen zuweilen, wenn sie mit einem größern Abschnitte in Verbindung wiederholt werden, daher spiele man einen längern Abschnitt oder die ganze Composition wieder etwas langsamer als die einzelnen Stellen, so lernt man sie recht sicher und deutlich im Tempo vortragen. Steht aber die Ausbildung des Spielenden mit den Schwierigkeiten der Composition noch im Mißverhältnisse, da mißlingen schwierige Stellen bei aller Vorsicht im Einstudiren, darum ist es rathsam, Compositionen zu wählen, die den individuellen Kräften angemessen sind.

Der Künstler sinnt beim Einstudiren der Compositionen stets über die Mittel nach, durch die sich Schwierigkeiten am sichersten und schnellsten beseitigen lassen. Setzt er sich an's Pianoforte, um zu studiren, so übt er lieber einen neuen Abschnitt der Composition zuerst und nimmt hernach das durch, was ihm schon besser gelingt und mehr Vergnügen macht, er übt das Schwere zuerst und geht

dann zu dem über, wozu weniger Kraftaufwand erforderlich ist. Hier ist eine schwierige Stelle, die er oft mit Besonnenheit und auf die rechte Art geübt hat, sie will ihm nicht gelingen, er ist unzufrieden; was macht der Künstler, um sie sicher vorzutragen? Er bildet sich eine Uebung, die den Zweck hat, die Finger für diese Stelle geschickt zu machen, und er erreicht seine Absicht. Der Künstler übt Notenfiguren und Passagen zuweilen staccato, um sie recht deutlich und sicher legato zu spielen. Schwierige Tacte staccato zu üben, ist oft ein vortreffliches Mittel, sie recht deutlich gebunden vorzutragen. Pianofortespieler, die Bemerkung ist so wichtig, daß ich sie zehnmal wiederholen möchte! Doch wer kann alle Kunstgriffe für jeden vorkommenden Fall angeben, nur auf den rechten Weg will ich bildungsfähige Spieler führen und zum Selbstdenken veranlassen, nichtbildungsfähige und Anfänger sind am wenigsten durch schriftliche Anweisung weiter zu führen. Hier denkt vielleicht Mancher: braucht man aber nicht zu viel Zeit, um auf diese Art zu üben? Weit weniger, um solide Fortschritte zu machen, als wenn man gedankenlos spielt. Wer nach der rechten mechanischen Ausbildung strebt, dem rathe ich, die gegebenen Winke zu beherzigen, und er wird sich überzeugen, daß er immer weniger Zeit braucht, wenn er nach dieser Methode studirt, die nächste Composition noch besser einzuüben und vorzutragen.

Die Fertigkeit, schwere Compositionen mit gesundem Tone im Tacte und Tempo vorzutragen, ist der schwierigste Theil der ausübenden Kunstbildung. Alle Einsicht in die rhythmischen Tonverhältnisse und im Nüanciren des

Vortrags, alles Fühlen und Sympathisiren mit dem Componisten hilft nichts, so lange es den Fingern an der rechten mechanischen Ausbildung fehlt, die rechte Fertigkeit wird aber nur durch besonnene Uebung erworben und muß dadurch stets erhalten werden*). Die innere Ausbildung ist ein

---

*) Kalkbrenner, Muster der technischen Ausbildung.

Kalkbrenner ließ sich in Leipzig hören, als die Julirevolution noch im frischen Andenken war, dieß erwähne ich in Bezug auf die nachfolgende Kritik, die ich damals schrieb. Die Hände dieses Künstlers sind gleichsam zwei Virtuosen, die man bald einzeln, bald zusammen, ganz unabhängig von einander, hört. Denkt man an das Studium, welches Kalkbrenner auf die technische Ausbildung der Kunst verwendet hat: weiß man, was dazu gehört, den Fingern in allen Arten von Passagen diese Freiheit, Unabhängigkeit und Kraft zu geben, was dazu gehört, den ersten und fünften, und den unbiegsamen vierten Finger eben so auszubilden, als den zweiten und dritten; so bewundert man mit seiner technischen Ausbildung zugleich seine Willenskraft und Beharrlichkeit. Doch für den Künstler sind die Studien, die andern trocken und lästig sind, die interessantesten, weil er nach Vollendung strebt, und weil er sie mit dem Bewußtsein macht, daß sie zur Vollendung führen. Wenn man so sieht, wie der Ritter Kalkbrenner seine Truppen zum Sturmlaufen commandirt; wenn man sieht, wie sie mit Schnellkraft und Leichtigkeit die schwierigsten Manoeuvres ausführen, wie sie bald überschlagen, bald über einander, bald ineinander greifen; so wird man im Geiste nach Paris geführt und an die Vorfälle und Ereignisse der neuesten Zeit erinnert, die beiden Hände bilden gleichsam zwei kämpfende Parteien. Im feurigen Allegro ist es zuweilen, als hörte und sähe man die Kämpfenden von mehrern Seiten in Masse herbeikommen. Hier versammeln sich die Passagen, dort häufen sich die einfachen und Doppeltriller; auf der einen Seite kommen Staccati, auf der andern gebundene Notengruppen. Die 32 und 64 Theile werden kühn, laufen bald hierhin, bald dorthin, und attaquiren ihren gemeinschaftlichen Feind, den Baß, der das

bleibender Vorzug, aber die Mechanik wird durch Nichtüben mit jedem Tage wieder unvollkommner, so wie sie durch besonnenes Ueben mit jedem Tage an Vollkommenheit zunimmt.

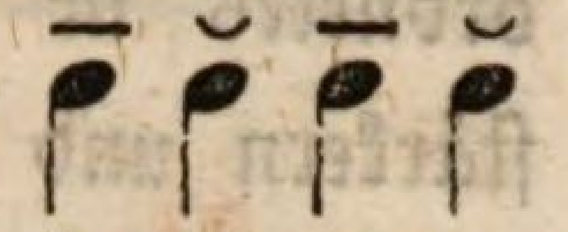
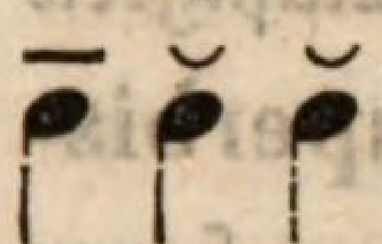
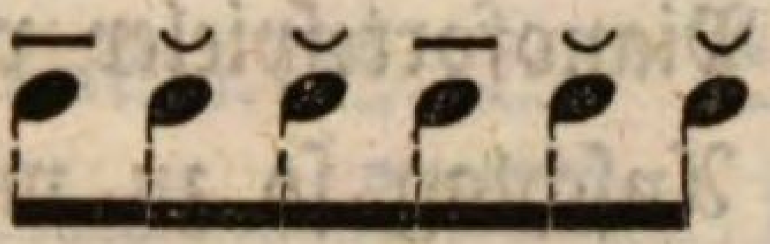
Zwölftes Kapitel.

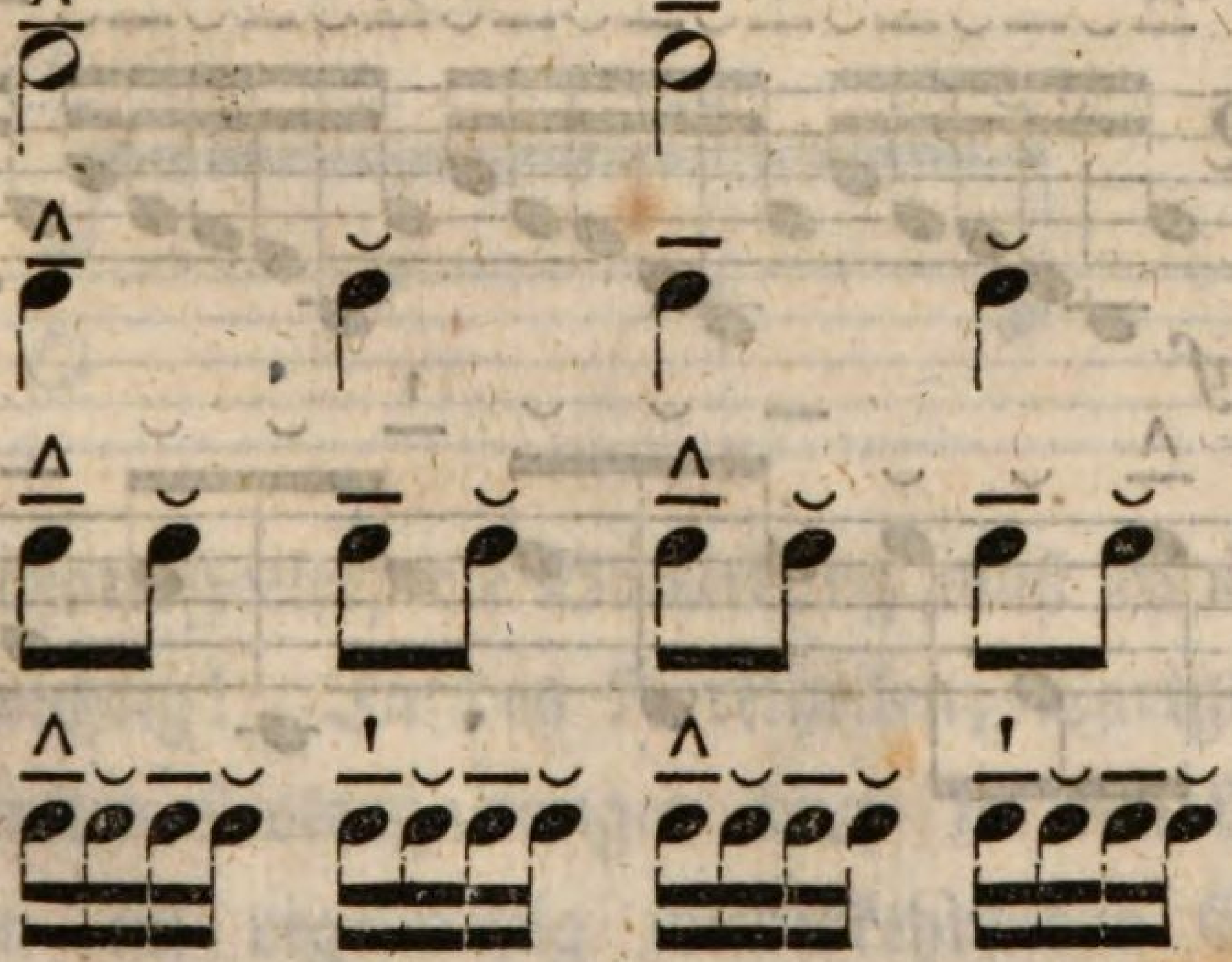
Beim Einstudiren der Compositionen muß man die Deutlichkeit, Präcision und den Ausdruck durch den rhythmischen Anschlag zu erhöhen wissen.

Pianofortespieler, das Kapitel vom Rhythmus, der Gradwechsel und die Cäsuren, das ist wichtig! Wenn der Vortrag gleichgültig, ohne Reiz und Leben ist, kommt es oft nur daher, weil die Gradverhältnisse der Tacttheile, Tactglieder und Zeittheile nicht auf die rechte Art abgemessen sind. So wie in der Metrik die Versarten ihre langen und kurzen Sylben haben, so hat auch jede Tactart ihre gradschweren und leichten Noten oder einen

---

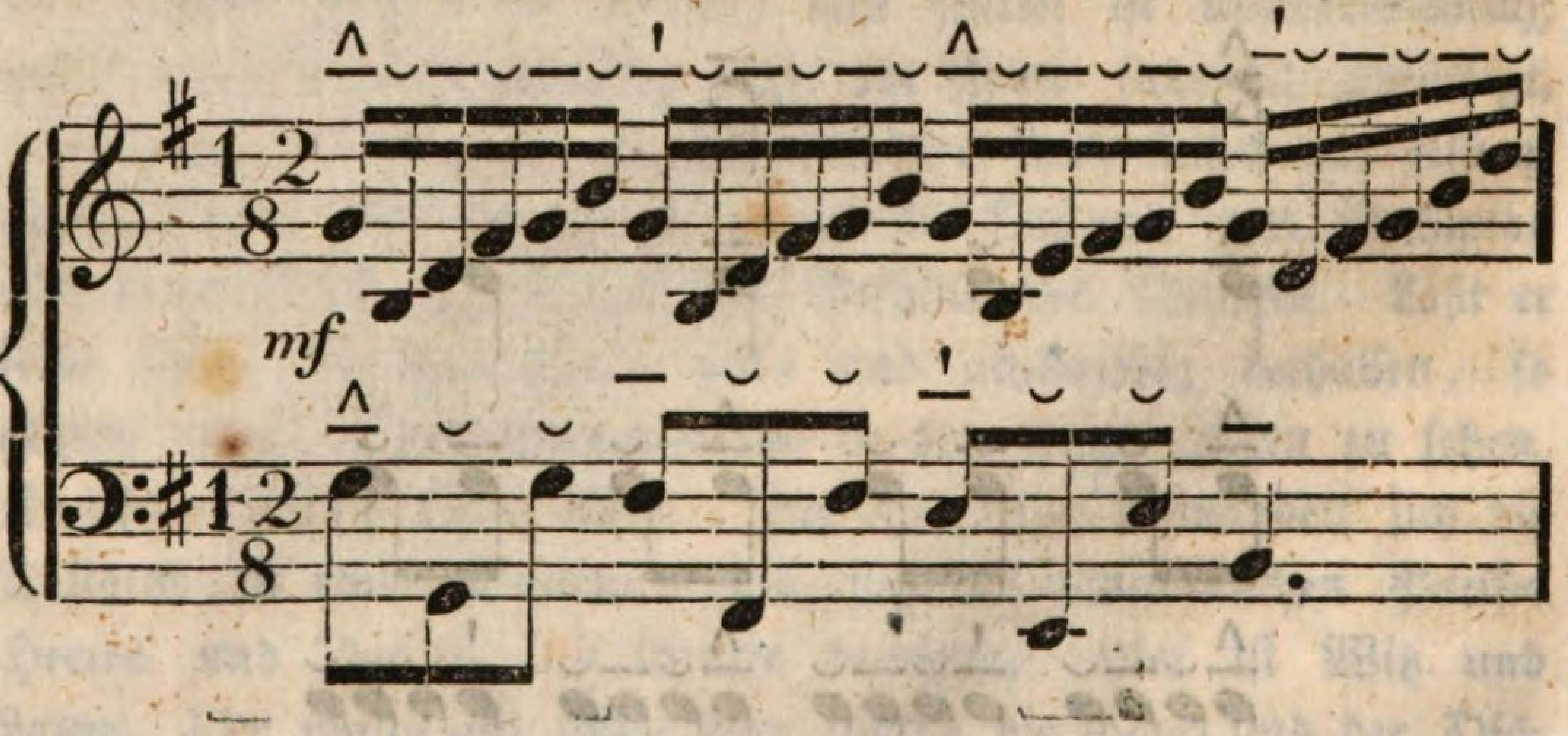
schwere Geschütz auf einzelne Haufen richtet und mit vollen Accorden schießt. Der Kampf ist unentschieden, der Baß läßt die schwere Cavallerie einhauen in Sechsten und Octavengängen. Ein accelerando steigert die Affecte, eine Partei ist unüberwindlich, wirft sforzato mit Triolen, und der Feind sieht sich genöthigt, prestissimo zu fliehen. Kalkbrenner kann Alles auf seinem Instrumente, im Adagio macht er die Tastatur zum Wahlplatz und erregt durch elegische Klagen Gefühle des Mitleids. Läßt er seine Töne im smorzando zeit= und gradmäßig verhallen, so glaubt man, einen Verwundeten in den letzten Zügen zu sehen. Kalkbrenner kann Alles. Im Allegretto verwandelt sich die Tastatur in einen Ballsaal, wo sich die sanguinischen Pariser Herren und Damen mit Grazie bewegen. Hier ist Witz und Laune, hier macht ein Forte dem Piano die Cour und der Discant ist so reizend, daß selbst der Baß verliebt wird.

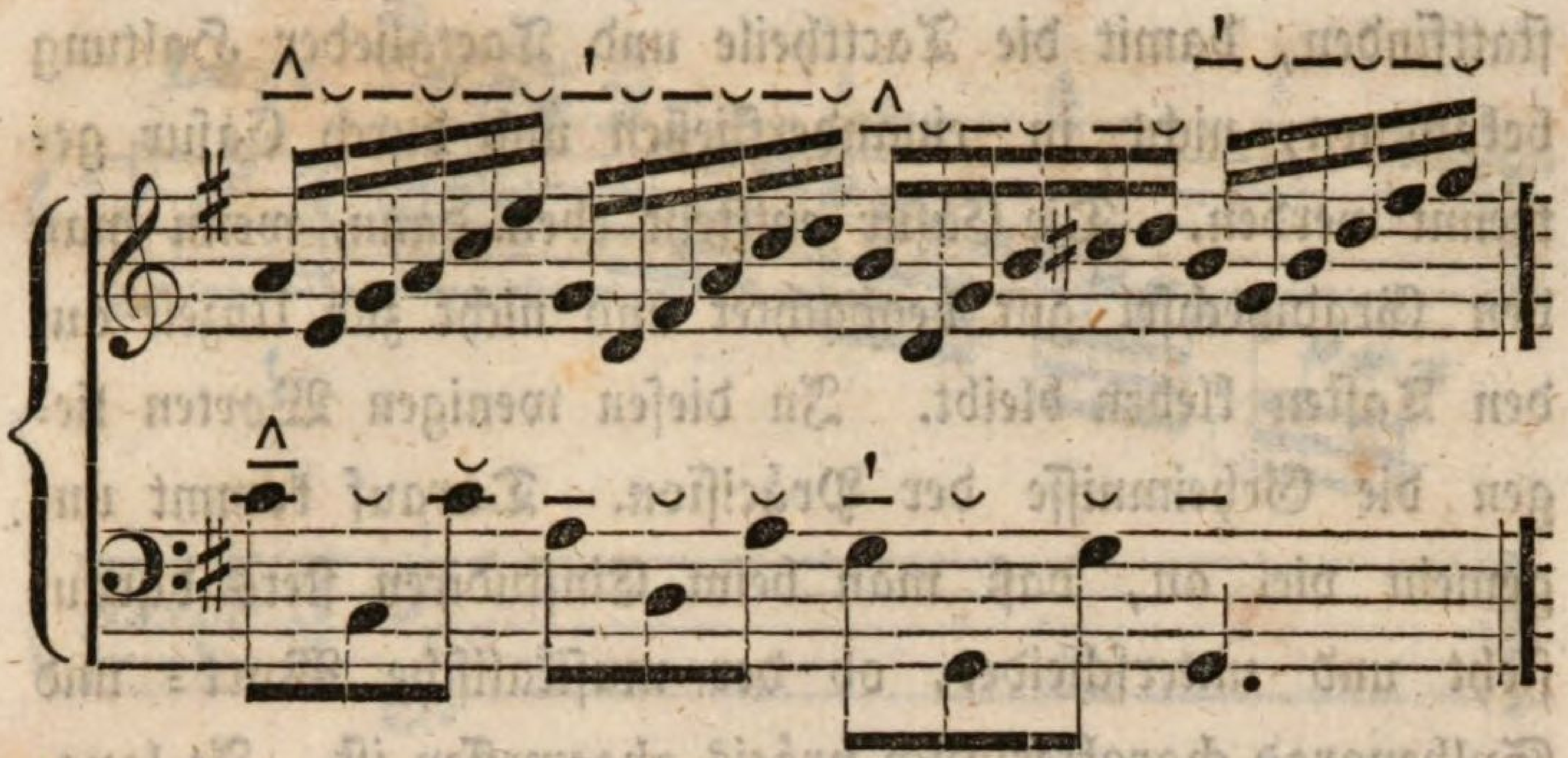
bestimmten Gradwechsel, hierin besteht die einfachste Art des Rhythmus: im $\frac{2}{4}$ Tact ist die erste Note accentschwerer als die zweite im $\frac{4}{4}$ Tact die erste und dritte bedeutungsvoller als die zweite und vierte  und die erste noch etwas wichtiger als die dritte , im $\frac{3}{4}$ Tact nur die erste schwer, die beiden andern leicht , im $\frac{6}{8}$ Tact die erste und vierte schwerer als die übrigen , in Triolen die erste accentuirt, die anderen leicht, in Sextolen die erste, dritte und fünfte accentreicher als die übrigen, zuweilen müssen aber Sextolen wie zwei Triolen betont werden. Die Schreibart der Componisten ist hier willkührlich. Eben so wichtig als die Tacttheile sind die Tactglieder und kleinen Zeittheile für den ausübenden Musiker, weil sie durch einen regelmäßigen Gradwechsel erst Bedeutung erhalten, wenn nämlich die rhythmischen Tonverhältnisse durch andere Schattirungen nicht aufgehoben sind.



Diese regelmäßig abwechselnde, stärkere und schwächere Betonung der Tacttheile, Tactglieder nnd Zeittheile gefällt in der Tonwelt dem Ohre eben so, als etwas Wohlgeordnetes in der Körperwelt dem Auge und gleicht den stärkern und schwächern Umrissen einer Zeichnung. Ohne dieselbe fließen die Töne in einander und gleichen einem Chaos. Das Ohr wird eben so beleidigt als das Auge, wenn es da Unordnung wahrnimmt, wo Regelmäßigkeit und Ordnung seyn soll. (**Iudicium aurium superbissimum**, sagt Cicero). Der Pianofortespieler von feiner Unterscheidungskraft sucht den Anschlag so zu modificiren, daß in den Tactgliedern die Tacttheile und in den Zeittheilen die Tactglieder dem Ohre bemerklich werden. Selbst in den kleinern Notengattungen müssen die Betonungsverhältnisse im verminderten Maaßstabe eben so bemerklich gemacht werden als in den größern Notengattungen, zumal, wenn das Tempo nicht zu schnell ist.

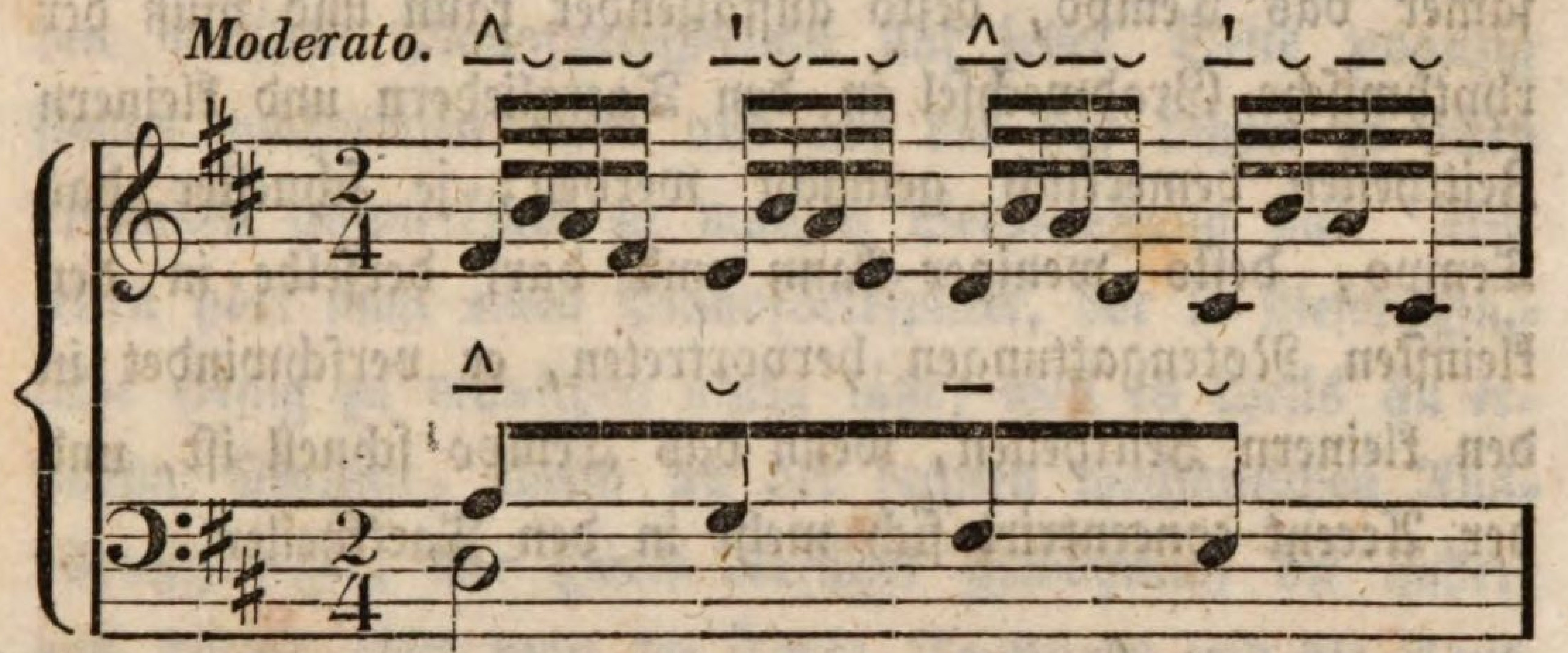
Moderato. **Cramer.**

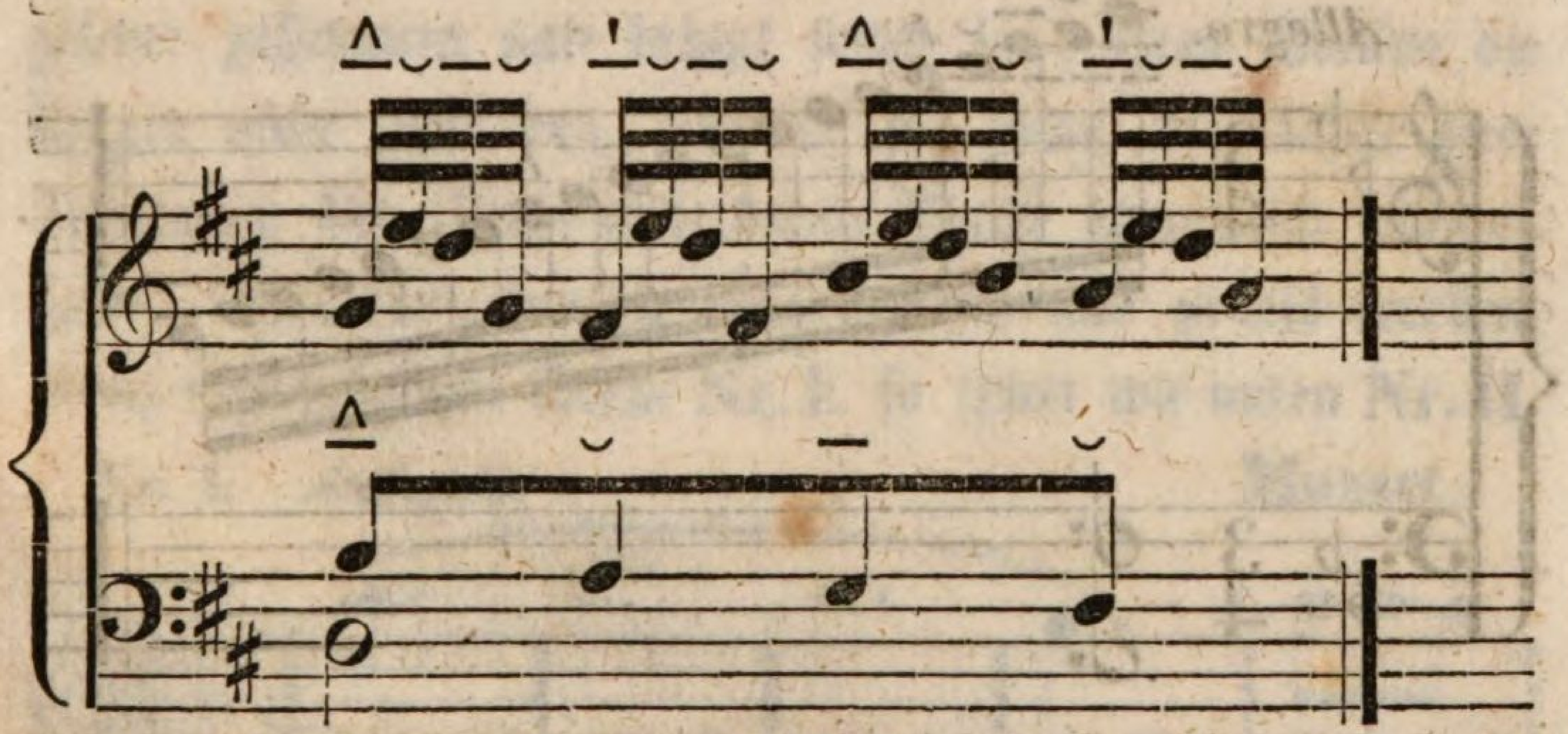




Cramer.

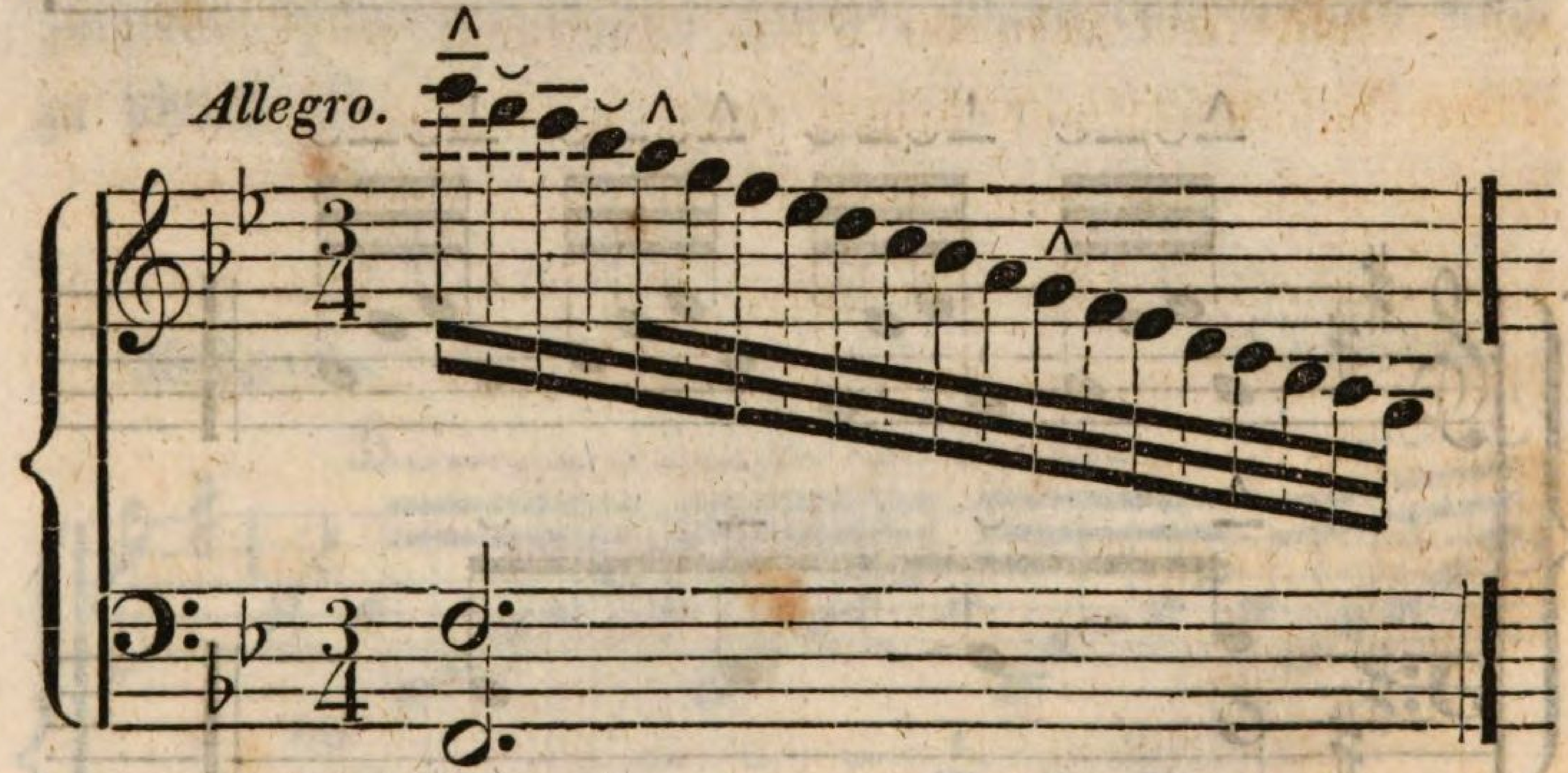
Moderato.



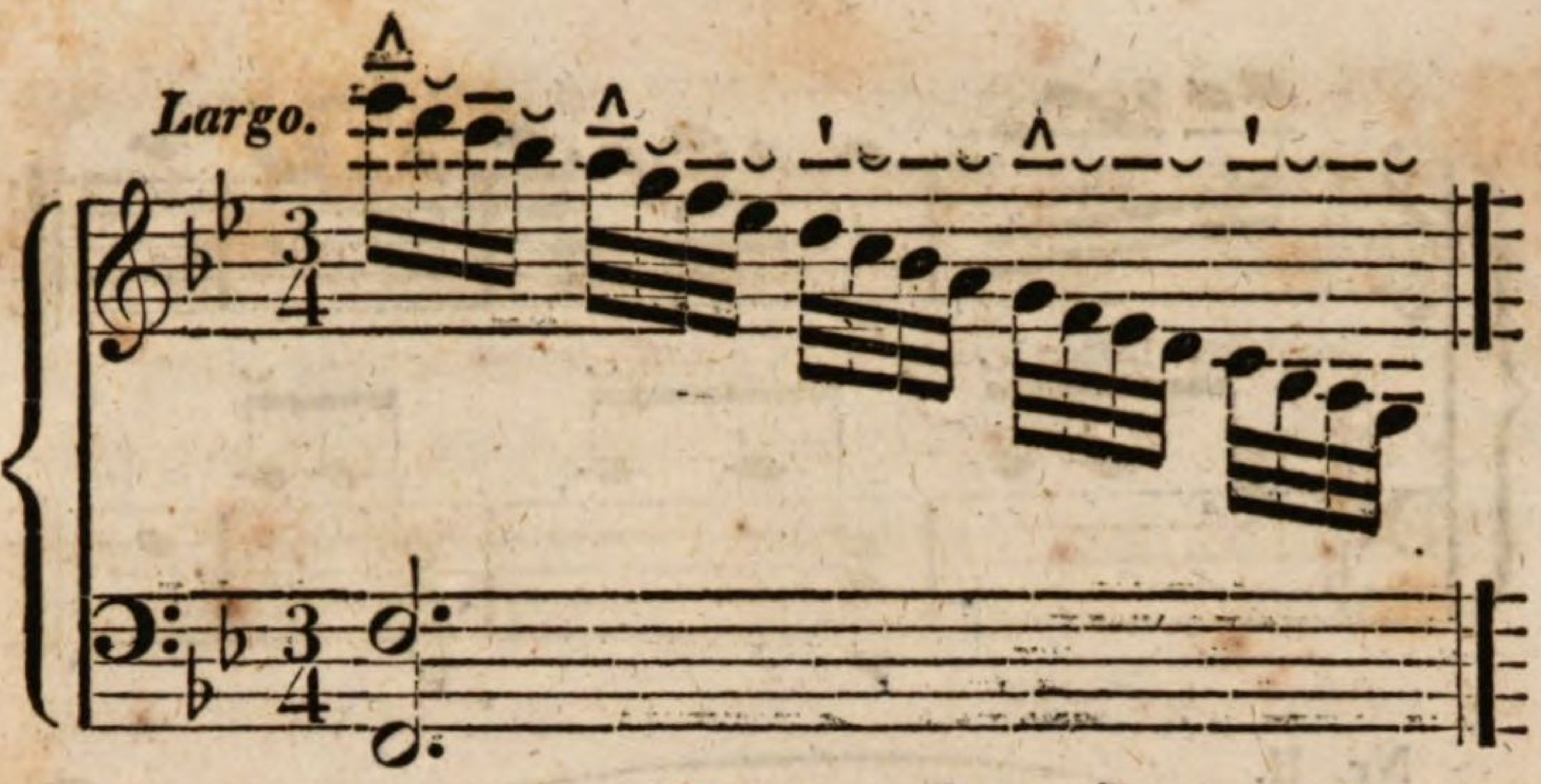


Pianofortespieler, die Bemerkung muß ich wiederholen, sie ist zu wichtig! In den Tacttheilen, Tactgliedern und in den kleinsten Notengattungen muß in den Betonungsverhältnissen ein regelmäßig wiederkehrender Gradwechsel

stattfinden, damit die Tacttheile und Tactglieder Haltung bekommen, nicht in einanderfließen und durch Cäsur getrennt werden. Die Cäsur entsteht eben dann, wenn man den Gradwechsel gut beobachtet und nicht zur Unzeit auf den Tasten kleben bleibt. In diesen wenigen Worten liegen die Geheimnisse der Präcision. Darauf kommt ungemein viel an, daß man beim Einstudiren stets darauf sieht und unterscheidet, ob der musikalische Wort= und Sylbengrad charakteristisch präcis abgemessen ist. Je langsamer das Tempo, desto auffallender kann und muß der rhythmische Gradwechsel in den Tactgliedern und kleinern Zeittheilen bemerklich gemacht werden; je schneller das Tempo, desto weniger kann und darf derselbe in den kleinsten Notengattungen hervortreten, er verschwindet in den kleinern Zeittheilen, wenn das Tempo schnell ist, und der Accent concentrirt sich mehr in den Tacttheilen.

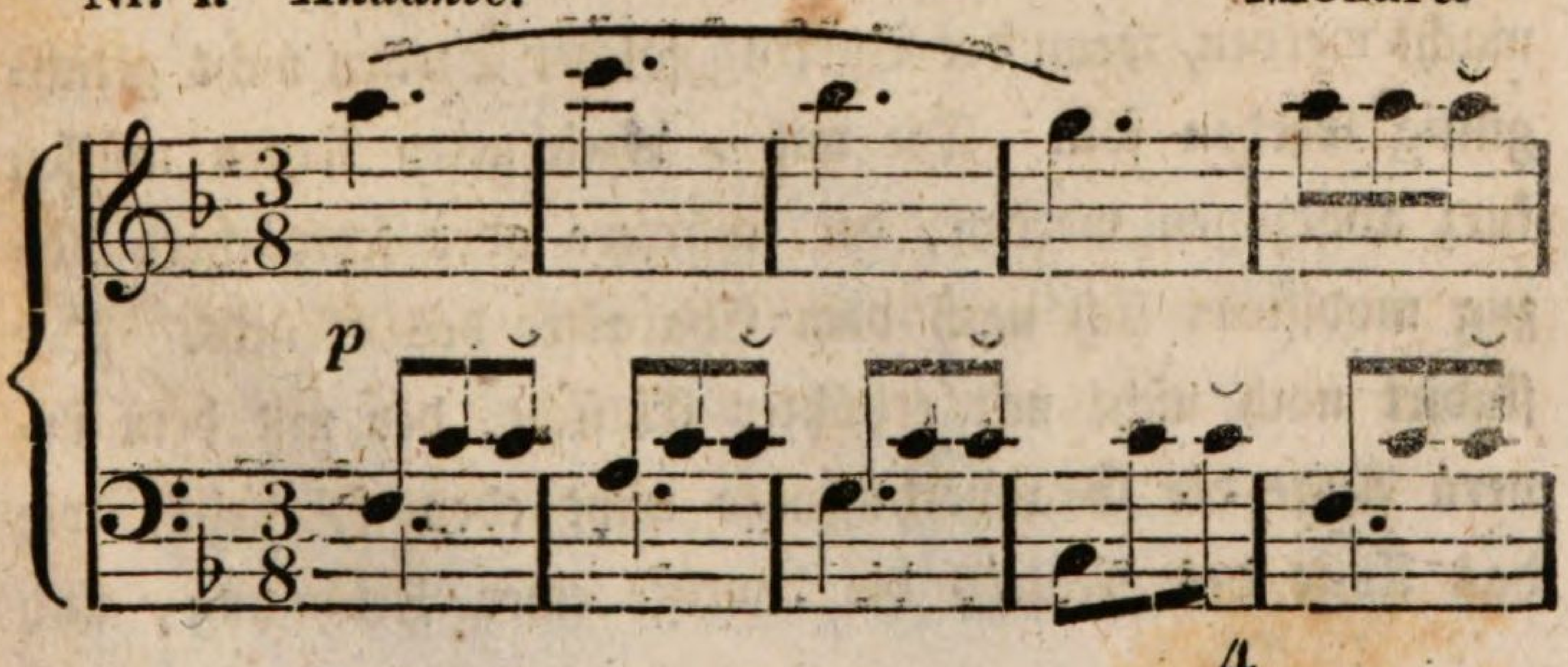


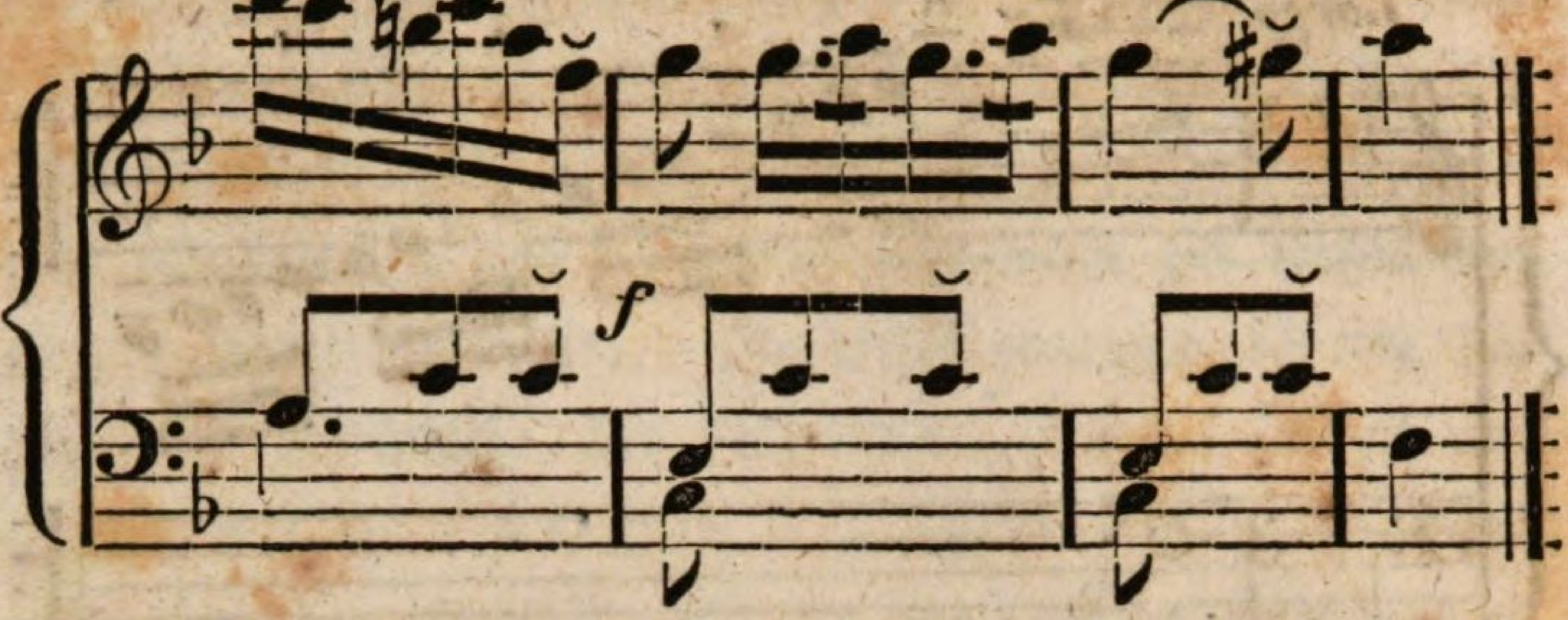
Soll aber dieselbe Stelle im langsamen Tempo ausgeführt werden, so können und müssen selbst die kleinsten Betonungsverhältnisse dem Ohre noch etwas bemerklich gemacht werden.



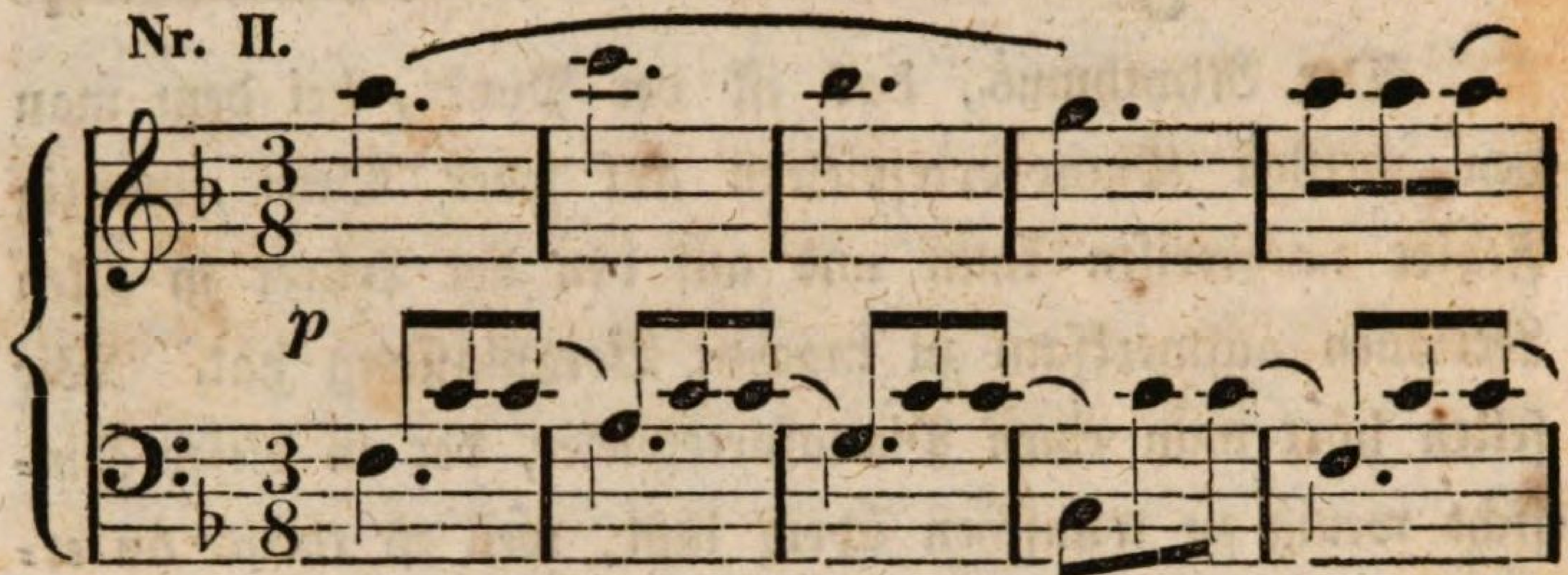
Der Rhythmus, das ist der Punkt, bei dem man den meisten Pianofortespielern auf jeder Seite zwanzig Fehler nachweisen kann und auf den der Lehrer in allen Lectionen aufmerksam zu machen Veranlassung hat. Wie selten hört man einen Pianofortespieler, der in dieser Hinsicht wenig zu wünschen übrig läßt, weil es theils an erhöhter Einsicht, theils an der rechten mechanischen Ausbildung fehlt; eine Hand verführt gewöhnlich die andere und darum klebt man die Tacte, Tacttheile und die Tactglieder zusammen und bringt selbst in leichten Stellen die Finger nicht von den Tasten, wo man die Cäsur oder Trennung der Tacte und deren Theile bemerklich machen sollte. Wie kann der Vortrag deutlich und präcis werden, wenn man folgende Stelle **Nr. I.** so spielt wie unten **Nr. II.**

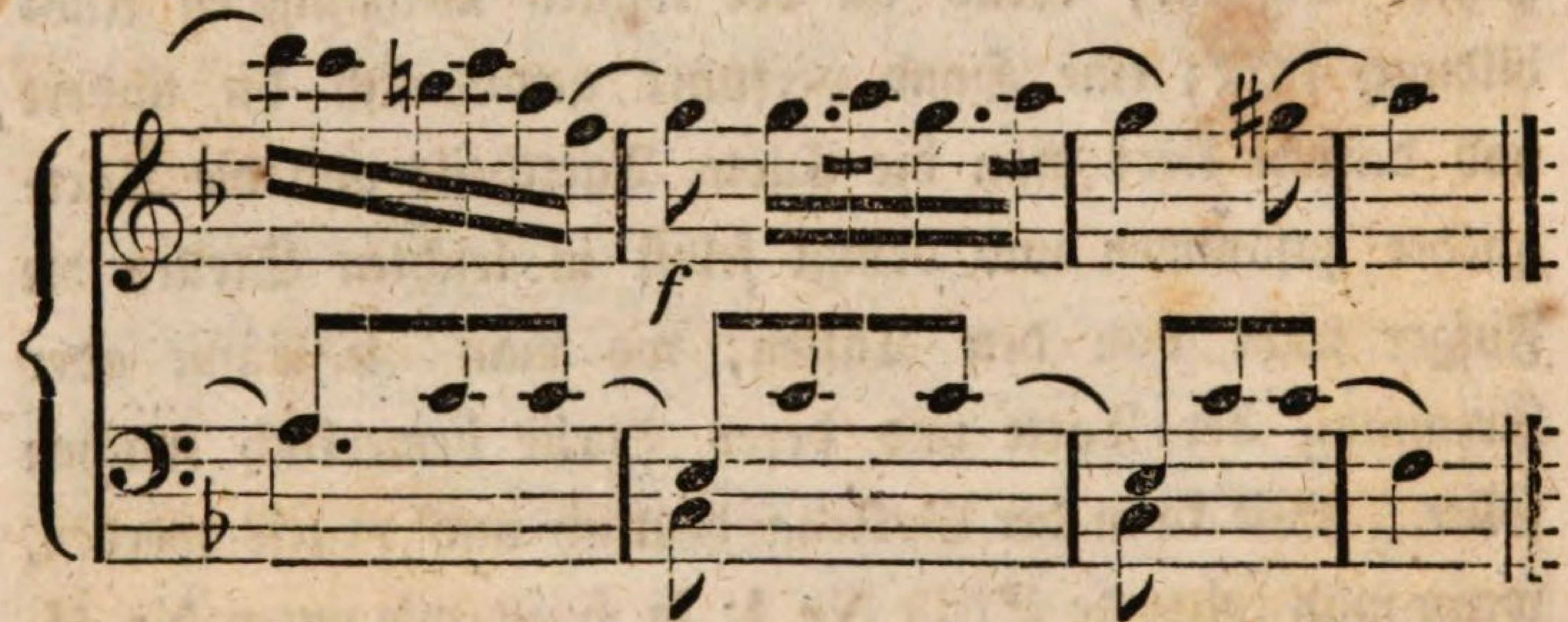
Nr. I. *Andante.* **Mozart.**





Nr. II.

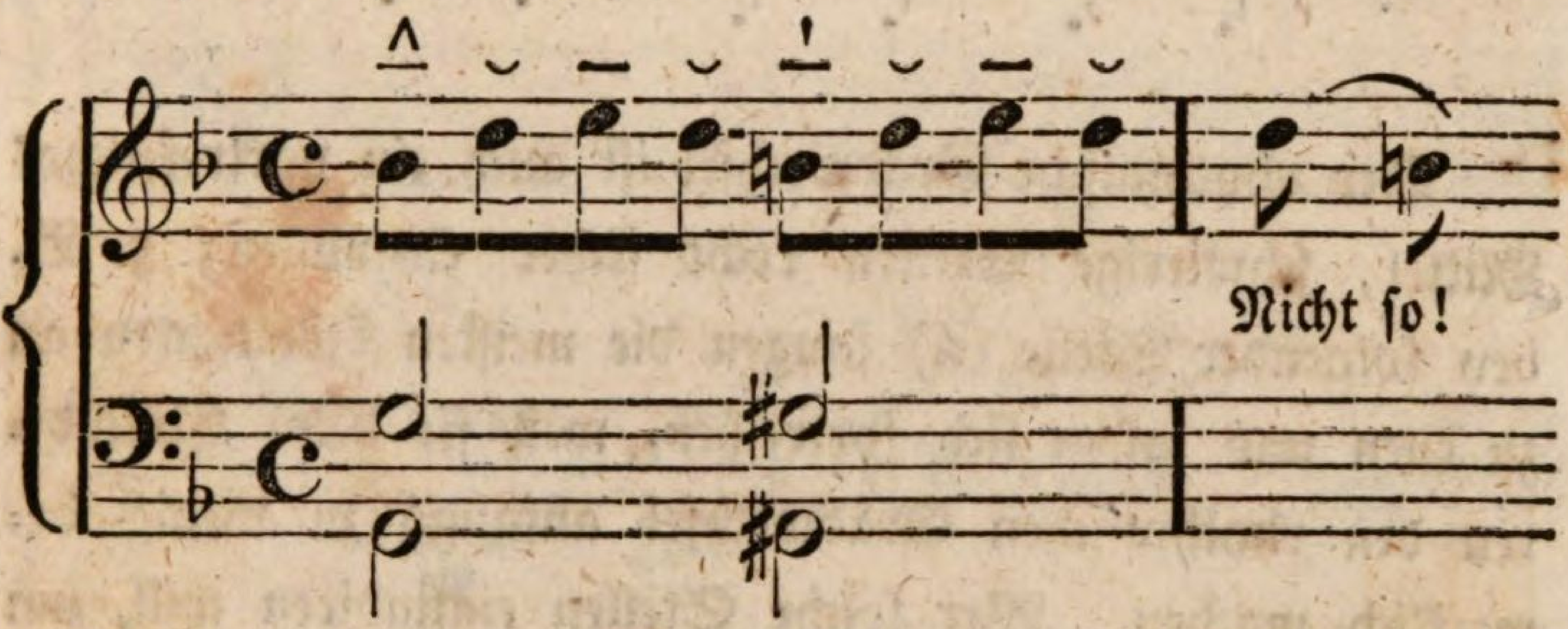




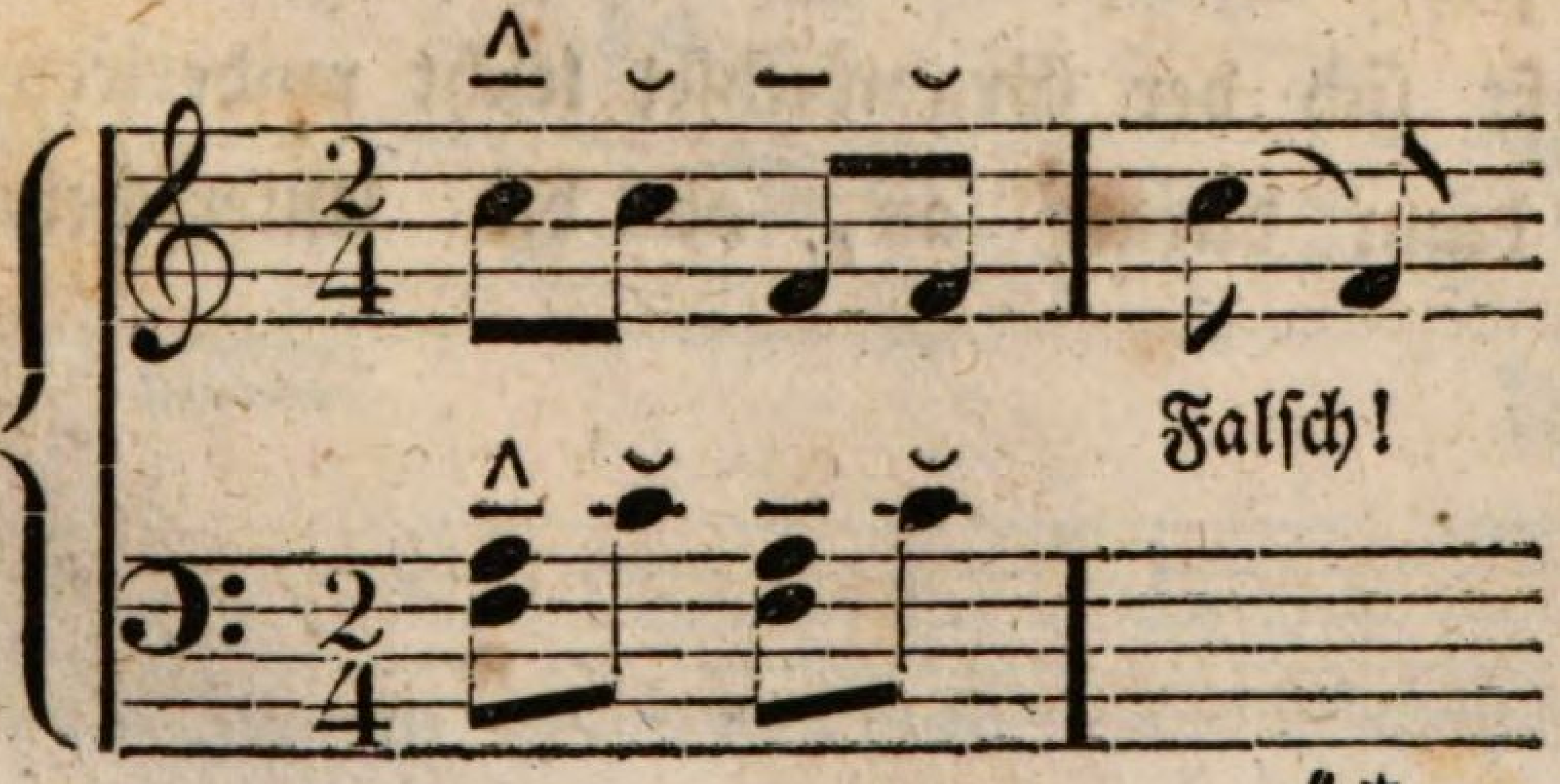
Zwischen jedem Tacte muß hier die Cäsur bemerklich gemacht werden, wenn der Vortrag solcher Stellen nicht gleichgültig werden soll. Die mit ⌣ bezeichneten Noten müssen kurz abgezogen werden, der schärfere oder schwächere Abzug modificirt sich nach dem Charakter des Stücks. Der studirt noch nicht mit erhöhter Einsicht, der mit dem innern Auge die Gradverhältnisse nicht eben so sieht, wie das Auge des Malers die Umrisse einer Zeichnung, und

wer nicht mit erhöhter Einsicht studirt, der spielt selbst die leichten Stellen gleichgültig, weil er eben das übersieht, was dem Vortrage höhern Werth giebt. Hierauf habe ich zwar immer hingedeutet, aber wer das Kapitel durchliest und beim Einstudiren nicht stets darauf achtet, bis es ihm so zur Gewohnheit geworden ist, daß er die Gradverhältnisse und Cäsuren der Tacttheile und Tacte nicht mehr übersehen kaun, dem hilft das Durchlesen dieses Kapitels nur wenig.

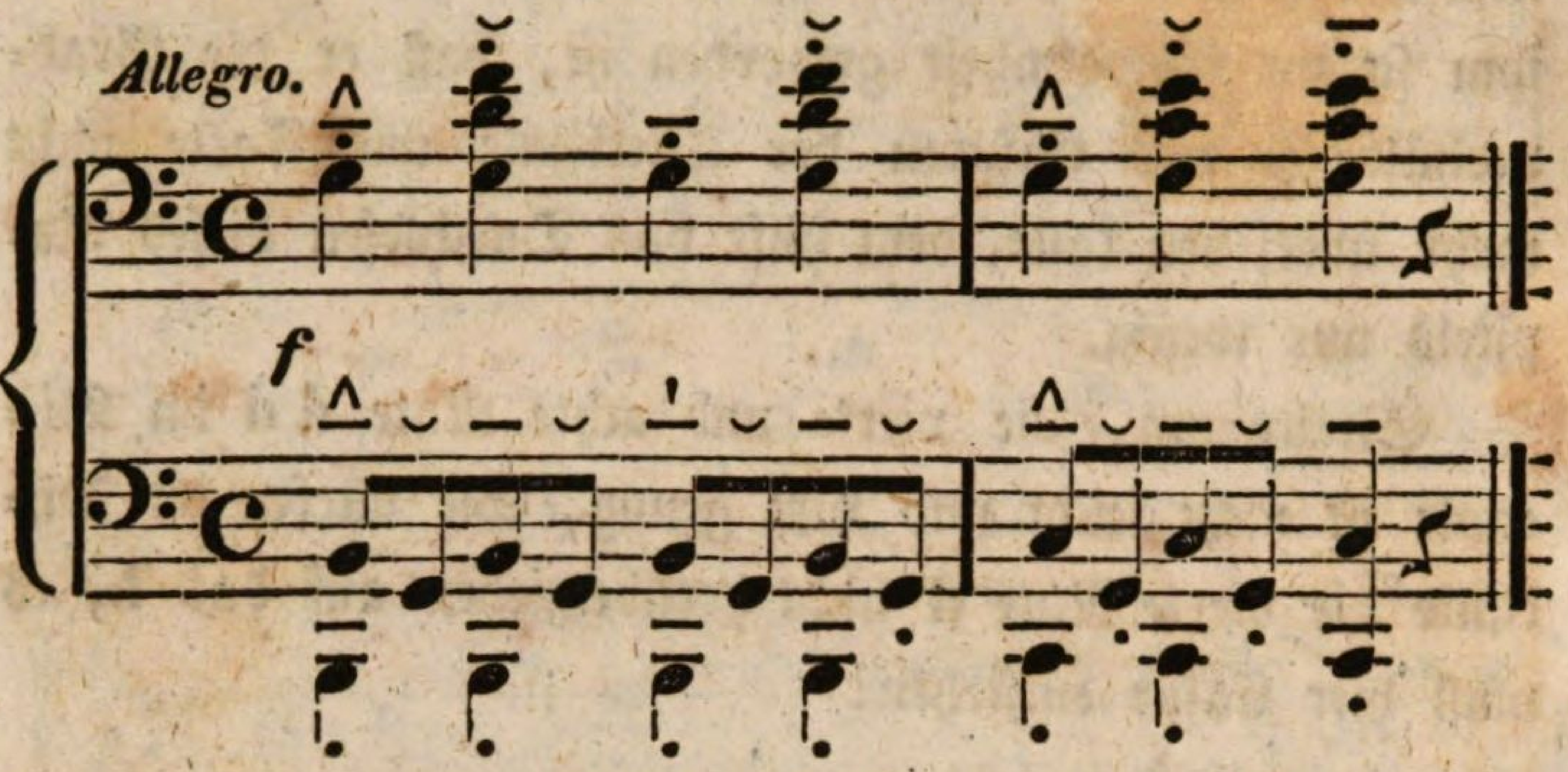
Streitmann, die vierte und achte Note **d d** im Discante ist nicht leicht und kurz genug, Sie dürfen im Discante die vierte Note **d** nicht herüberziehen auf das **h**, es muß hier Cäsur entstehen!



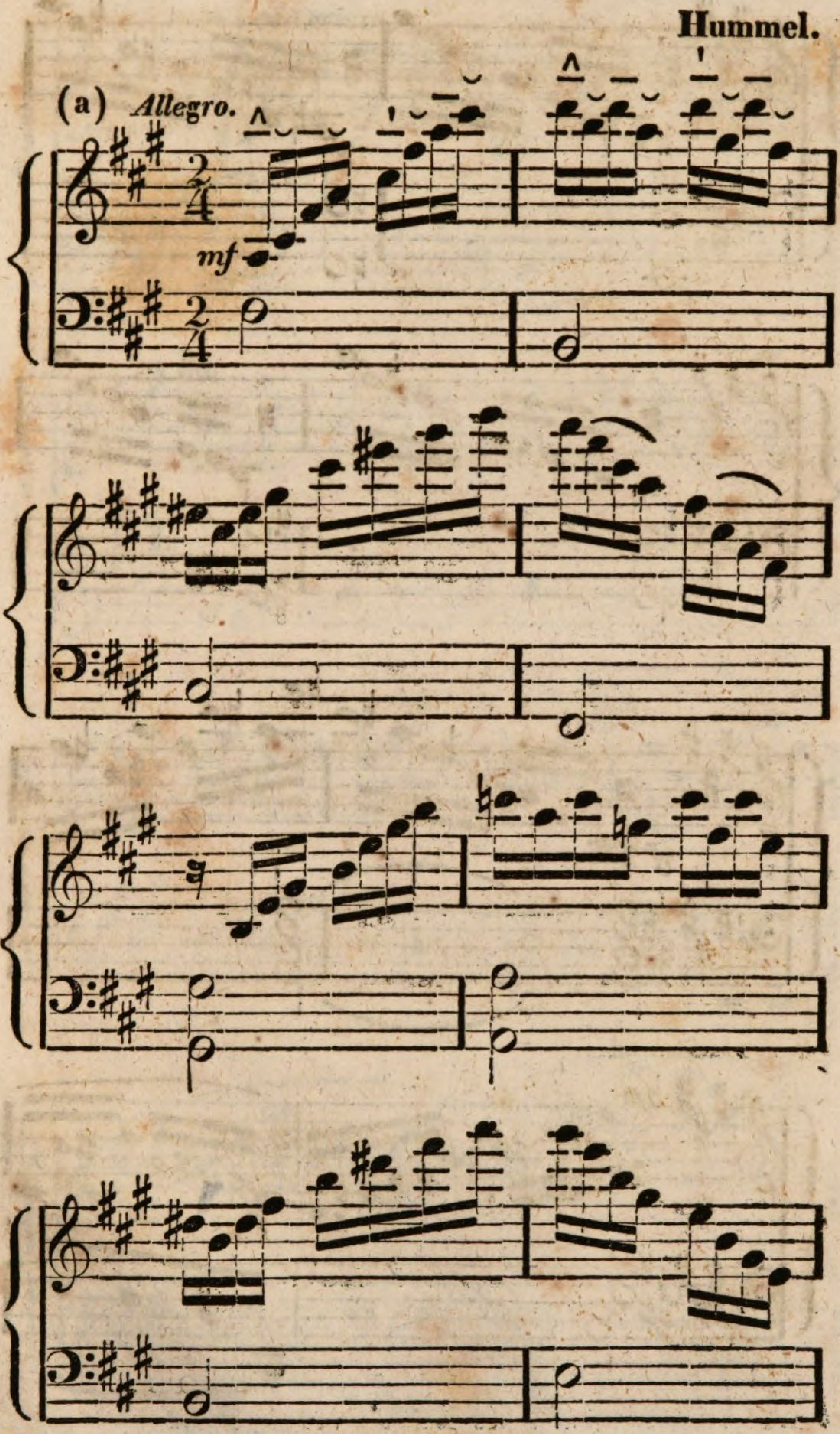
Jetzt eben habe ich daran erinnert, Sie binden schon wieder das zweite **c** im Discante an die Note **f**. Ziehen Sie das zweite **c** und das zweite **f** kurz ab. Das fatale Kleben auf den Tasten!

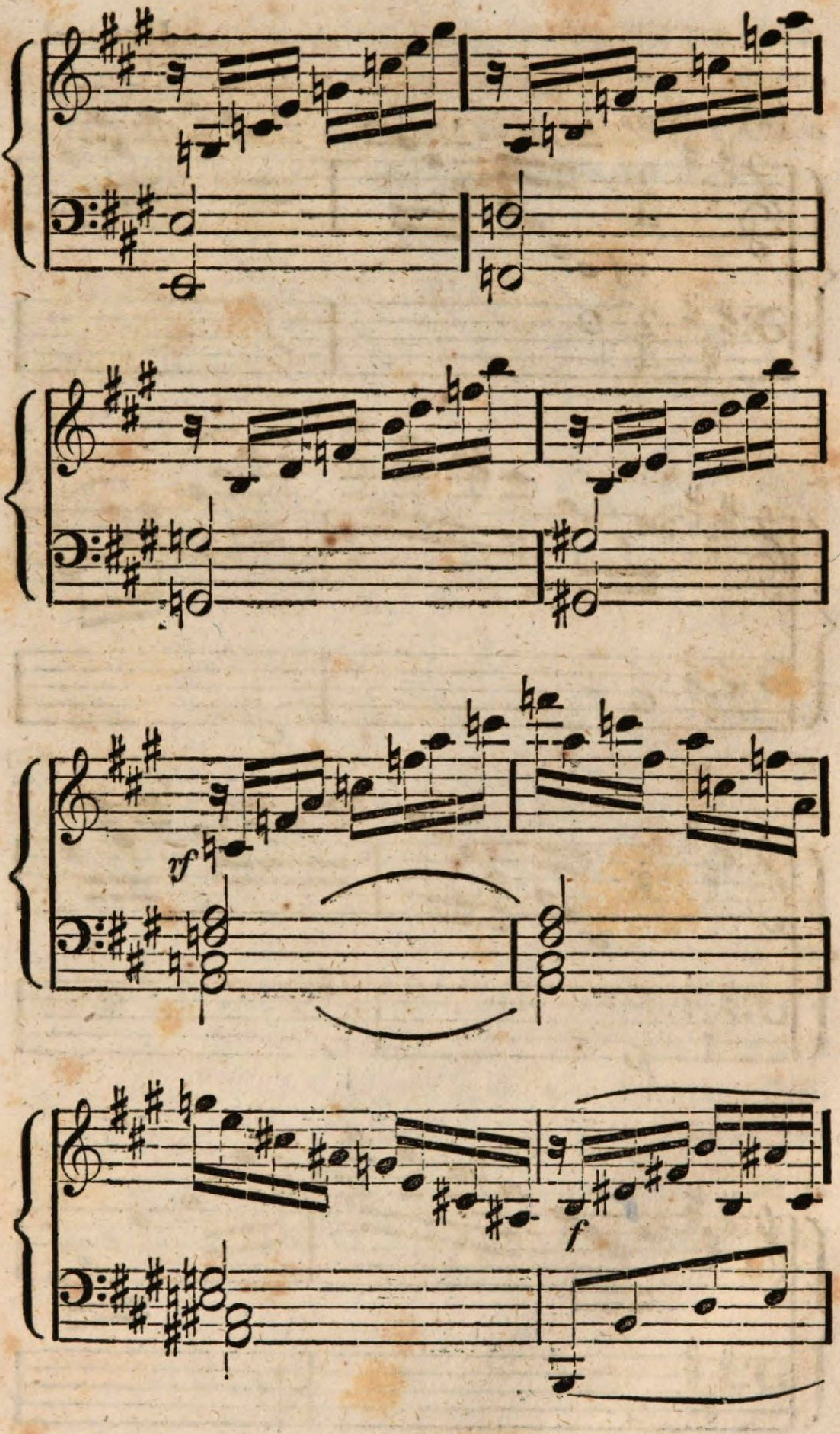


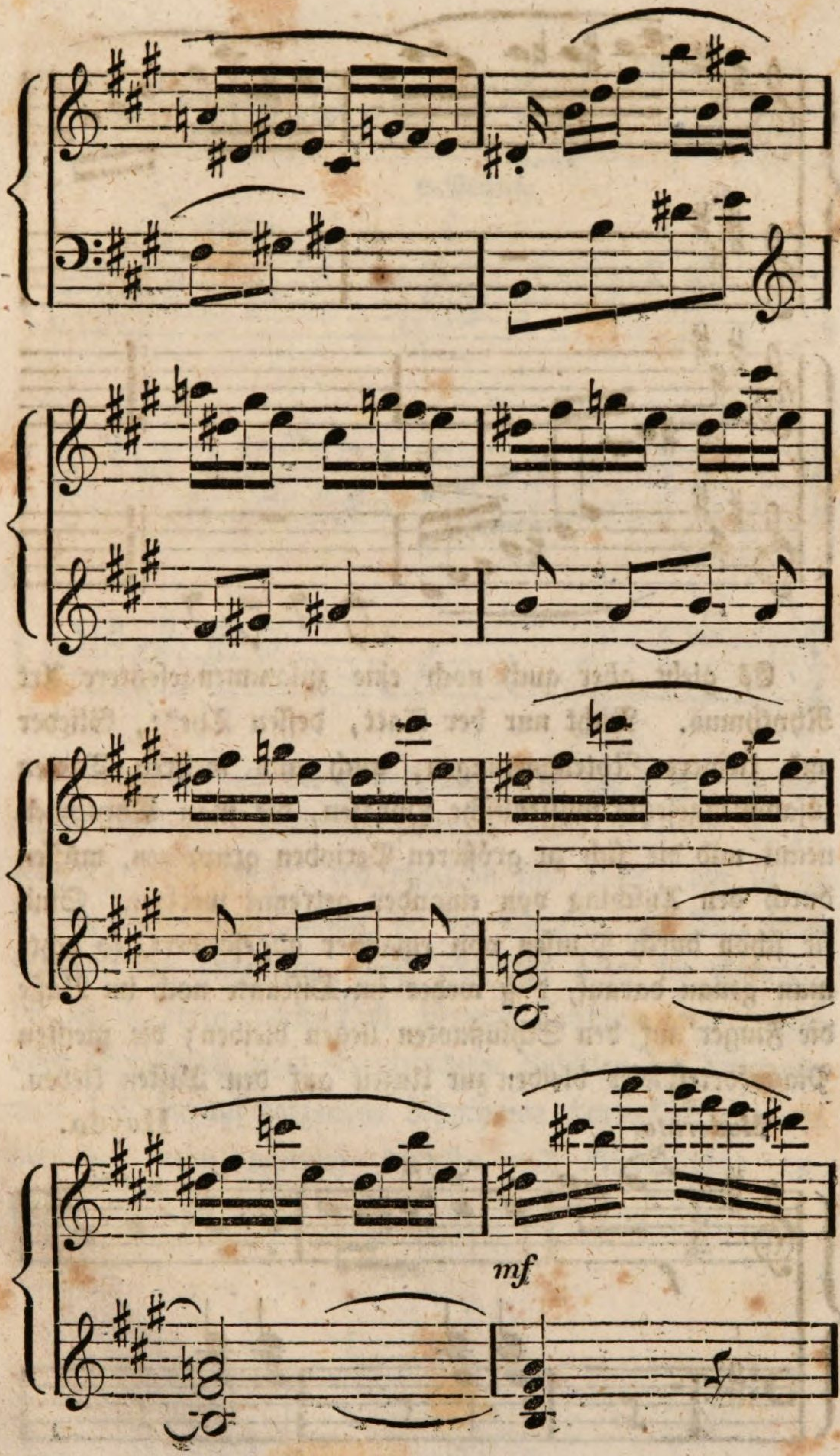
Die folgenden Tacte sind leicht, machen Sie den Gradwechsel bemerklich und spielen sie kernig kurz! Schon Emanuel Bach sagt: „einige Personen spielen so klebricht, als wenn sie Leim unter den Fingern hätten."

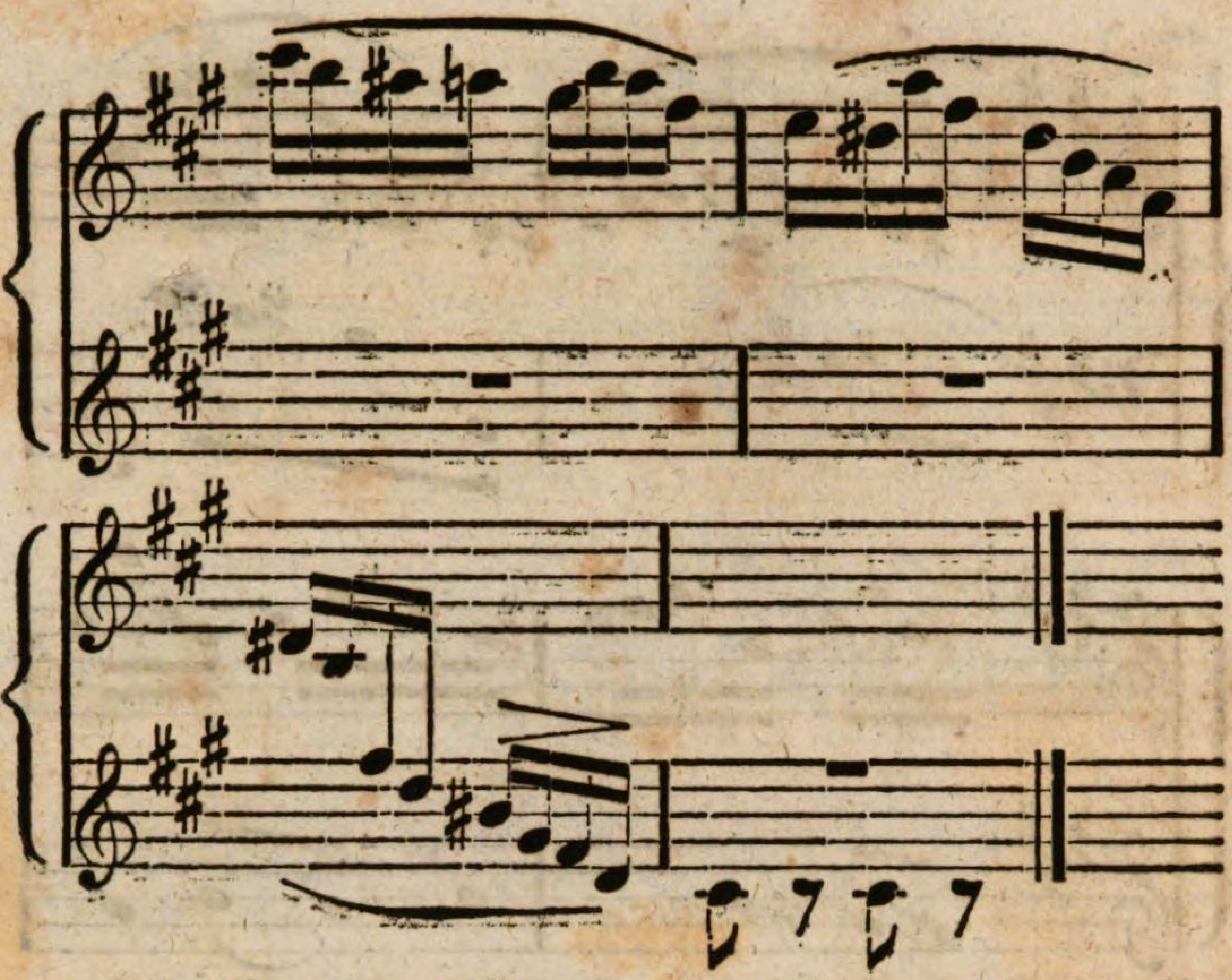


Der rhythmische Gradwechsel ist auch ein vortreffliches Mittel, schwierige Stellen recht sicher einzuüben; z. B. bey folgender Stelle (a) fangen die meisten Dilettanten an zu eilen und lassen sich fortreißen, weil sie beim Einstudiren den rhythmischen Gradwechsel anfangs zu wenig bemerklich machen. Wer solche Stellen einstudiren will, um sie recht sicher zu spielen, der betone anfangs die schweren Noten dieser Zeittheile etwas stark. Liegt dem Vortrage erst ein Skelett zum Grunde, spielt man schwierige Stellen erst sicher und präcis im Tempo, ohne zu eilen, hernach läßt sich der Gradwechsel leicht moderiren, und es kommt dann darauf an, ob die Unterscheidungskraft fein ist.


Hummel.
(a) Allegro.
mf

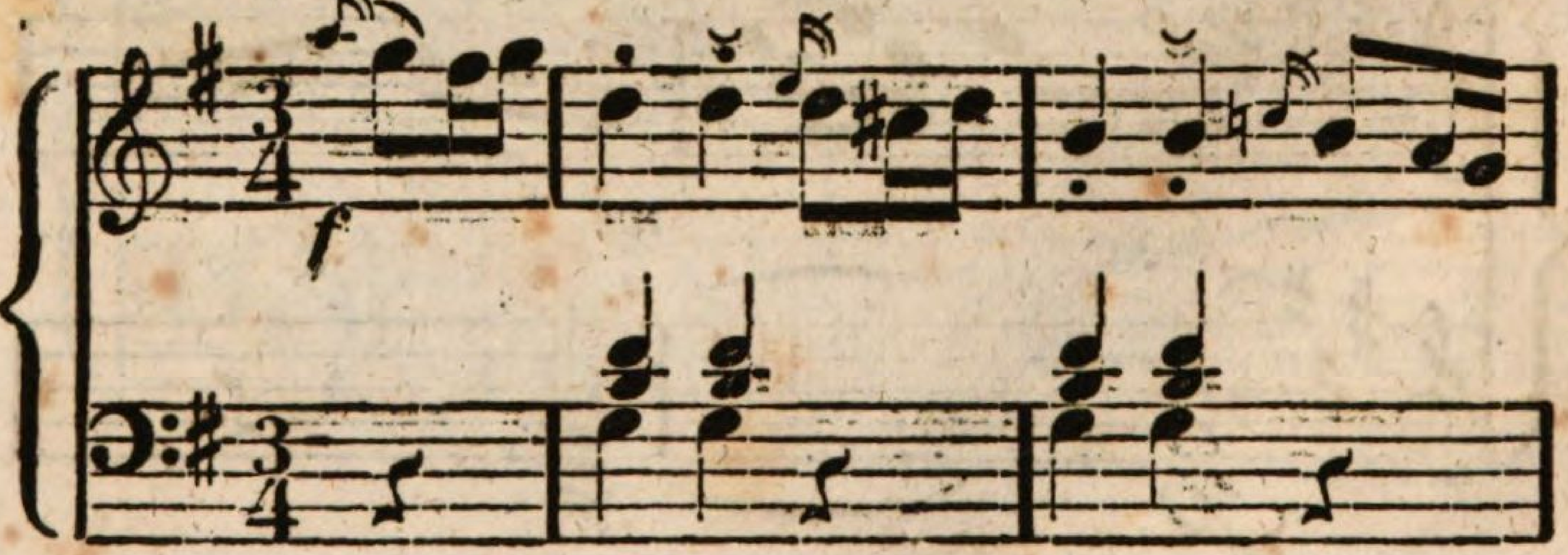

rf
f

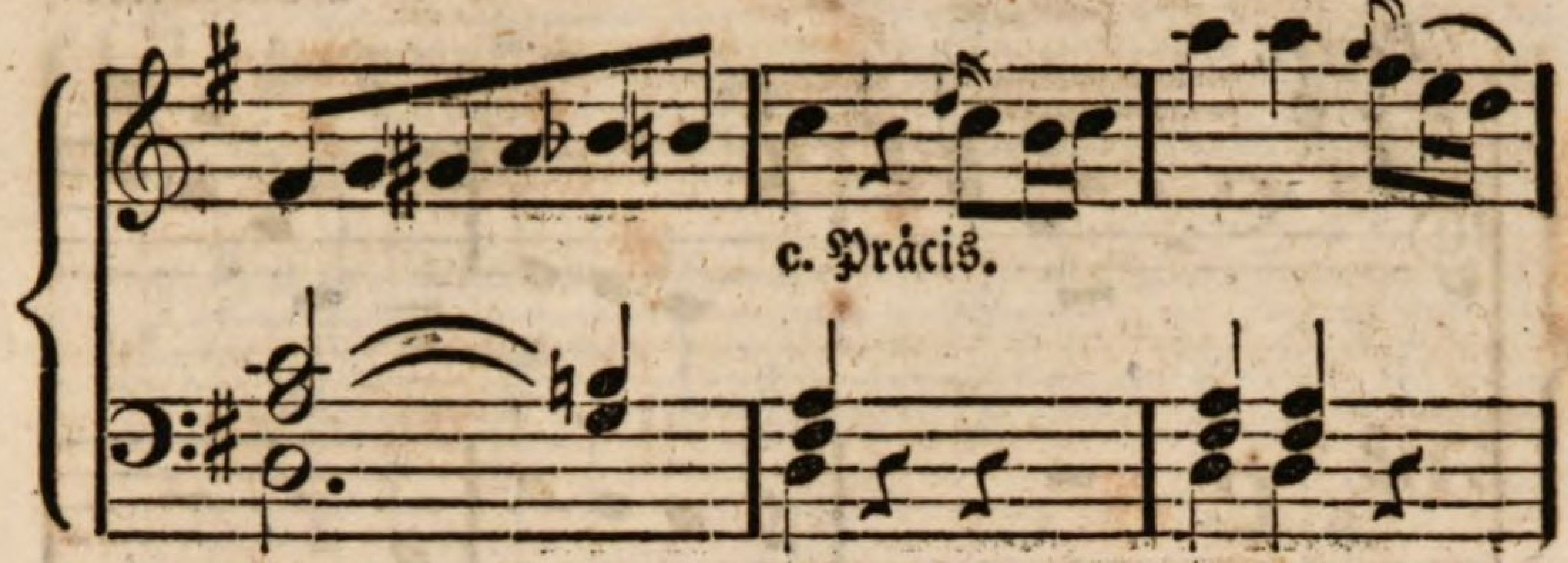

mf

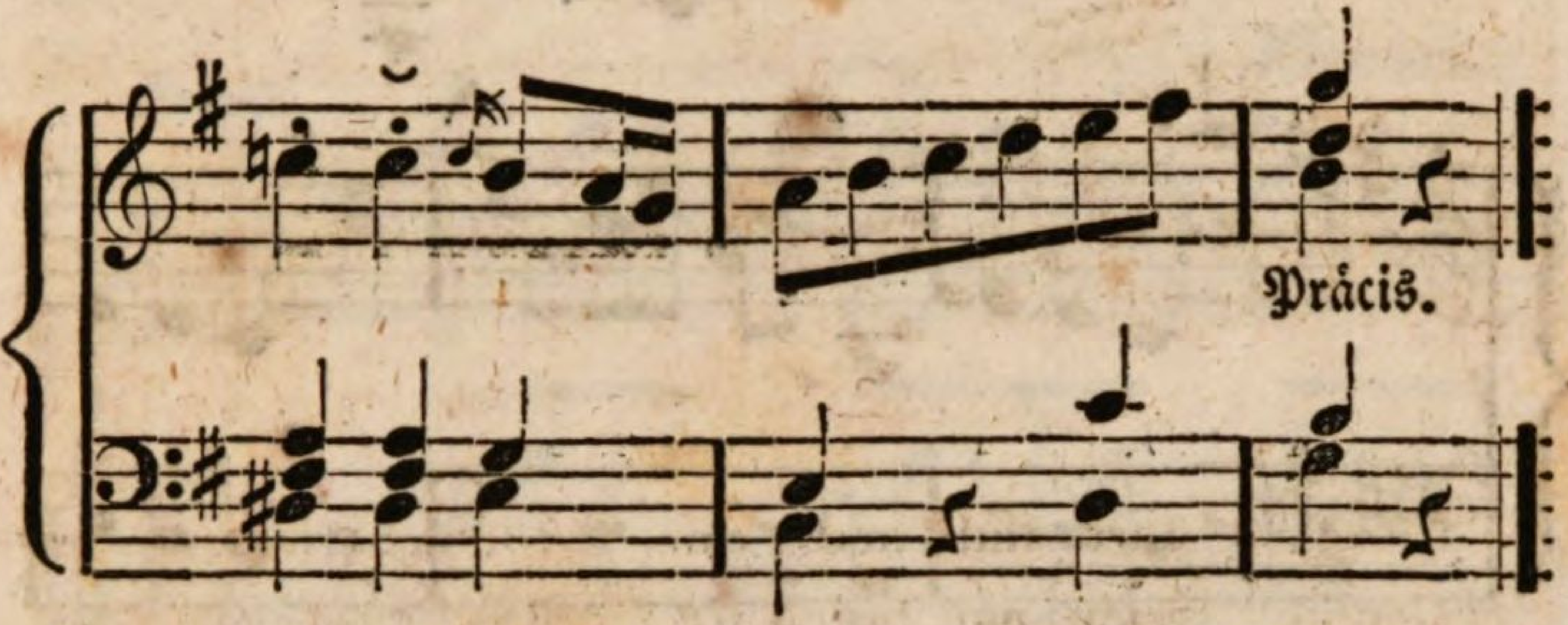


Es giebt aber auch noch eine zusammengesetztere Art Rhythmus. Nicht nur der Tact, dessen Theile, Glieder und kleinere Notengattungen, auch aus mehren Tacten zusammengesetzte musikalische Phrasen, die man Rhythmen nennt und die sich zu größeren Perioden gruppiren, müssen durch den Anschlag von einander getrennt werden. Sind sie schon durch Pausen von einander abgesondert, so achte man genau darauf, daß weder im Discante noch im Baße die Finger auf den Schlußnoten liegen bleiben; die meisten Pianofortespieler bleiben zur Unzeit auf den Tasten kleben.

Moderato. **Haydn.**





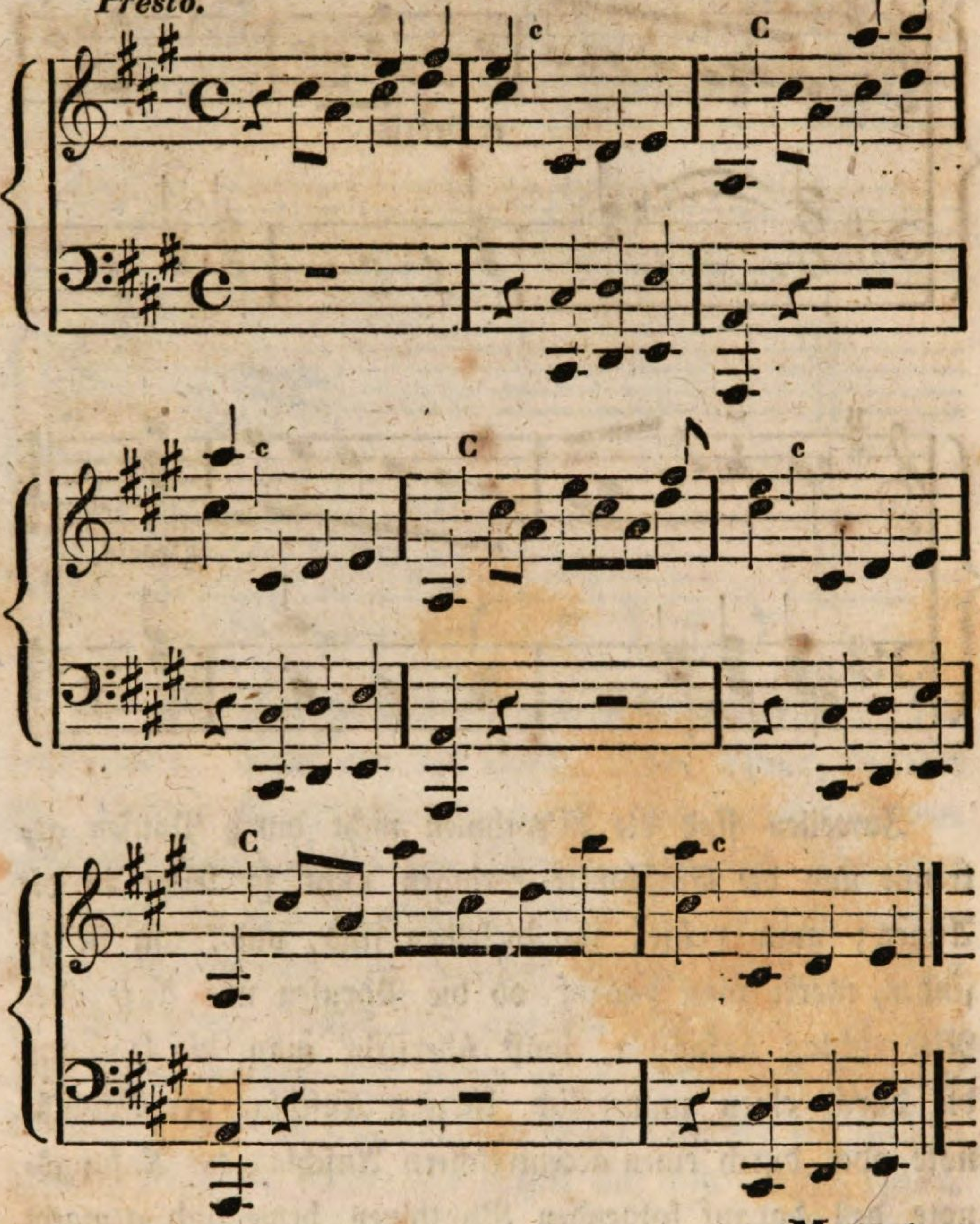


Zuweilen sind die Rhythmen nicht durch Pausen getrennt und die Einschnitte springen nicht so leicht in die Augen; man prüfe, wo dieselben sind, und, um sie zu finden, merke man darauf, ob die Phrasen mit Auf- oder Niederschlag anfangen, sonst übersieht man die Cäsuren, die durch einen unmerklich kürzern Anschlag der Schlußnote oder durch einen accentreichern Anschlag der Anfangsnote des darauf folgenden Rhythmen bemerklich gemacht werden, wenn nämlich derselbe mit Niederschlag anfängt.

Rhythmen mit Aufschlag.

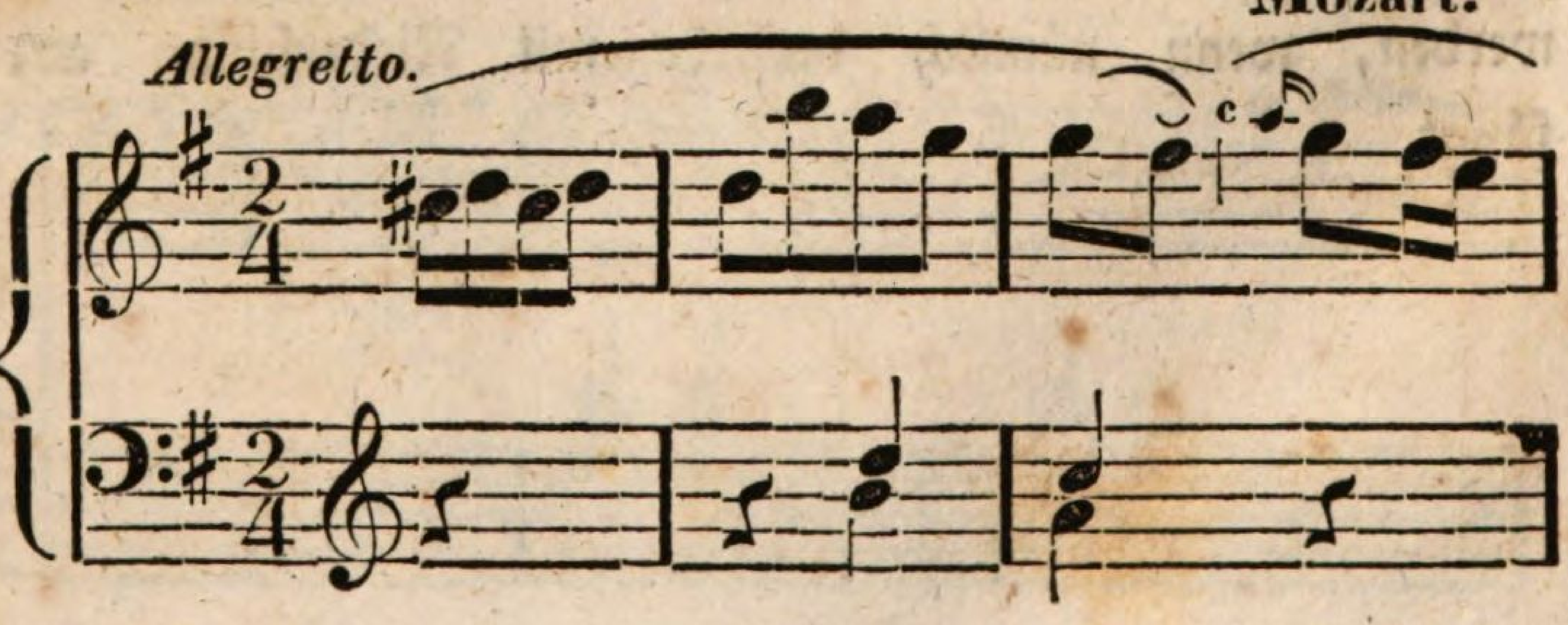
Scarlatti.

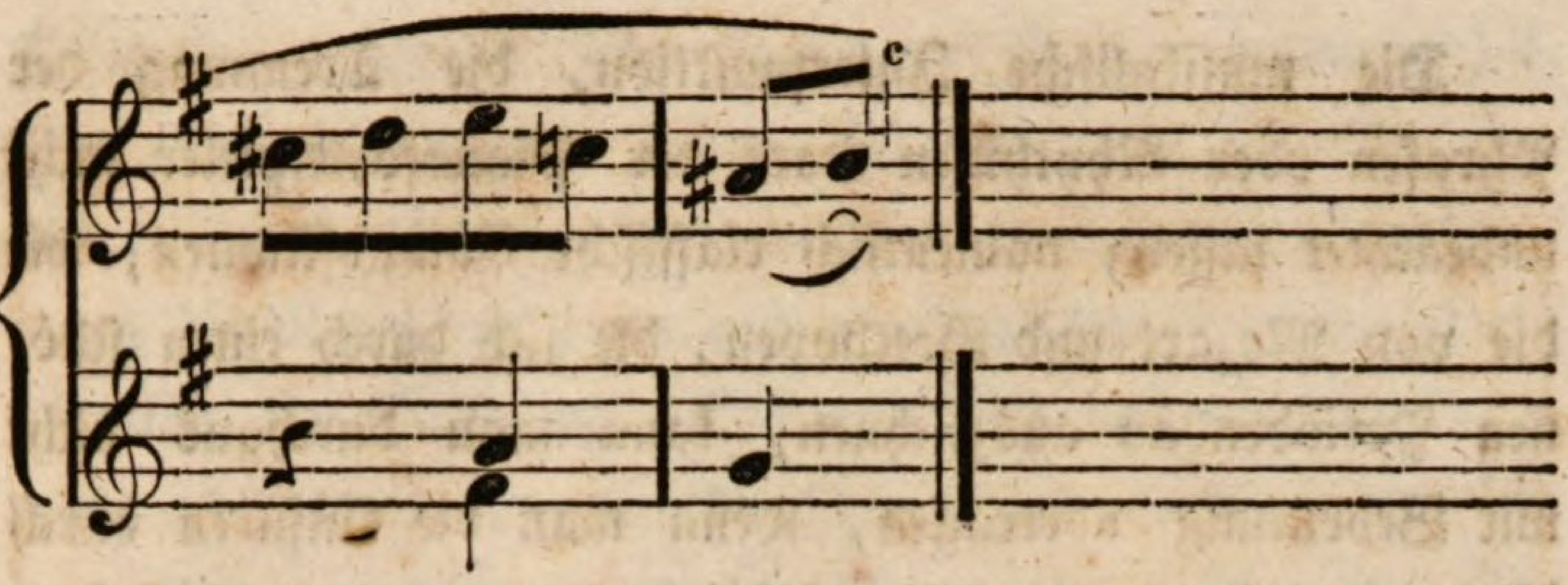
Presto.



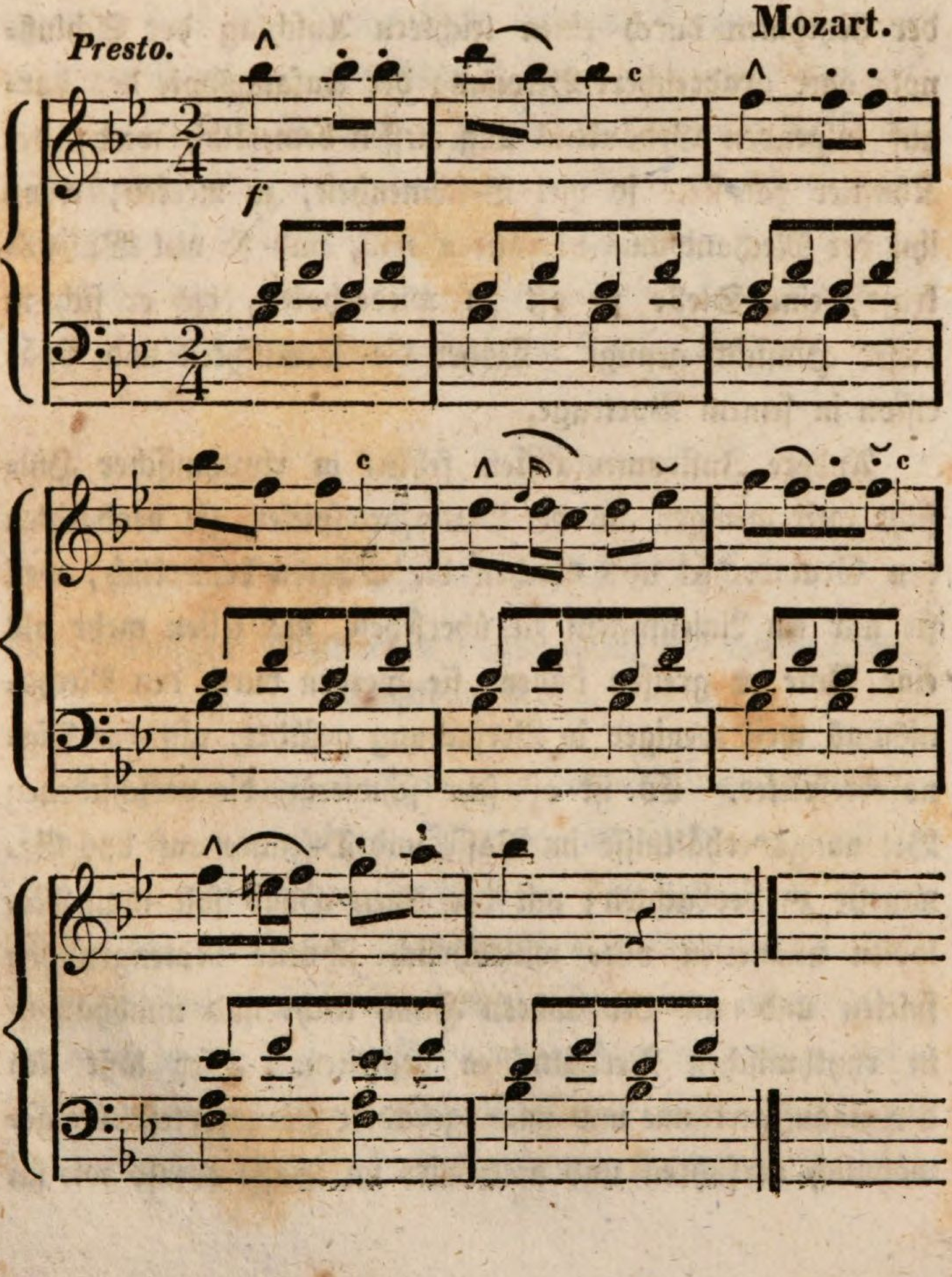
Mozart.

Allegretto.





Rhythmen mit Niederschlag.



Die musikalische Interpunktion, die Trennung der Phrasen oder Rhythmen darf der Pianofortespieler nicht unbeachtet lassen; namentlich classische Compositionen, wie die von Mozart nnd Beethoven, die sich durch einen schönen Periodenbau auszeichnen, kann man durchaus nicht mit Bedeutung vortragen, wenn man die Cäsuren durch Anschlag nicht angemessen fühlbar zu machen weiß. Der Künstler nimmt stets darauf Rücksicht, daß die Trennung der Rythmen durch einen leichtern Anschlag der Schlußnote oder gradreichere Betonung der Anfangsnote des darauf folgenden Gedankens angemessen bemerklich wird; der Künstler hat stets so viel Besonnenheit, zu merken, wenn ihn der Mechanismus verführen will, und so viel Willenskraft, eine Stelle so oft zu wiederholen, bis er sich in dieser Hinsicht genügt. Daher die Deutlichkeit und Präcision in seinem Vortrage.

Andere Instrumentalisten fehlen in rhythmischer Hinsicht weit weniger als der Pianofortespieler, sie beobachten den Gradwechsel und machen die Cäsuren bemerklich, weil sie nur ein Liniensystem zu übersehen, nur selten mehr als eine Note zu greifen haben, sie werden durch den Mechanismus weit weniger in Versuchung geführt, als der Pianofortespieler. Es ist oft sehr schwierig, die verschiedenen Betonungsverhältnisse im Basse und Discante auf das Genaueste zu beobachten; mit der einen Hand soll man Melodien nüanciren oder willkührlich schnelle Notengruppen spielen und mit der andern Hand leicht und unabhängig in rhythmischen Verhältnissen begleiten. Hier läßt sich der unaufmerksame und unausgebildete Pianofortespieler gewöhnlich verführen und accentuirt im Basse ebenso wie im

Discante, während jede Hand verschieden betonen soll. Wenn die Noten mit beiden Händen nicht so neben einander, durch einander und in einander anzuschlagen wären, wenn die Notengattungen und rhythmischen Betonungsverhältnisse im Basse und Discante dieselben wären, dann wäre es leichter, den rhythmischen Gradwechsel angemessen bemerklich zu machen und die Finger zur rechten Zeit von den Tasten abzuheben. Beim Einstudiren muß man namentlich über die rhythmischen Tonverhältnisse wachen und in dieser Beziehung mit Umsicht üben, sonst wird der Vortrag in vielen Stellen gleichgültig, die nur durch den Rhythmus Bedeutung erhalten. Der Künstler nimmt stets hierauf Rücksicht, sucht die Finger so auszubilden und so unabhängig von einander zu machen, daß er mit der einen Hand singen mit der andern tanzen kann.

Dreizehntes Kapitel.

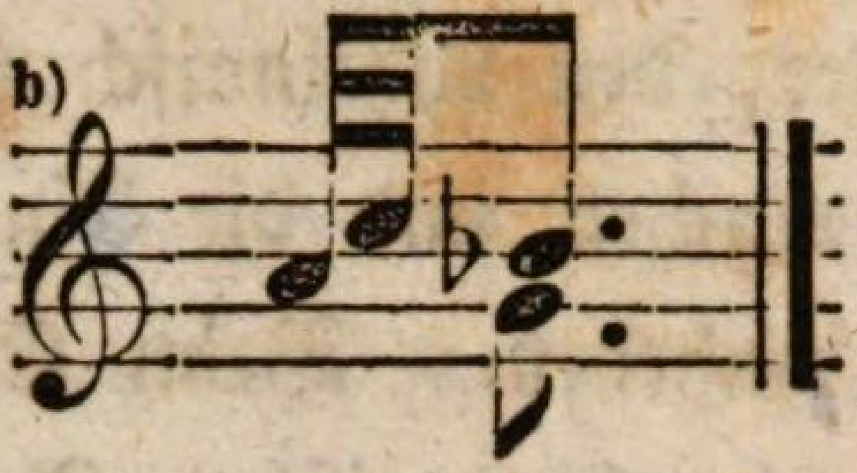
Die musikalischen Verzierungen müssen richtig und mit Bedeutung ausgeführt werden.

Die Vor- und Nachschläge, Doppelschläge und Triller thun zwar eine größere Wirkung im Gesange, weil sie hier einen auffallenden Contrast zu den gehaltenen Tönen bilden, aber auch der Pianofortespieler kann seinem Vortrage hierdurch Zusammenhang, Reiz und Leben geben, nur muß er sie gut ausführen und darum werden einige Bemerkungen hierüber nicht überflüssig sein. Alle durch kleine Nötchen oder Zeichen angedeutete Vorschläge beziehen

sich nur auf die Note, vor welcher sie stehen, blos die Hauptnote, zu der sie gehören, tritt etwas später ein, in den andern Stimmen darf ihre Ausführung keine Pausen veranlassen. Wie wird diese Stelle (a) gespielt?

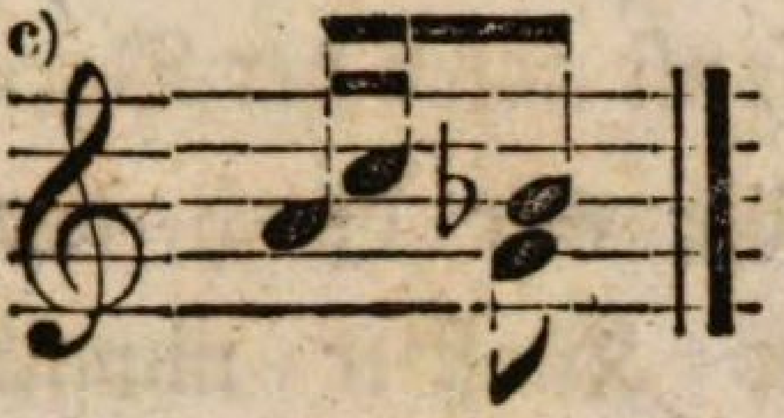
a)

b)

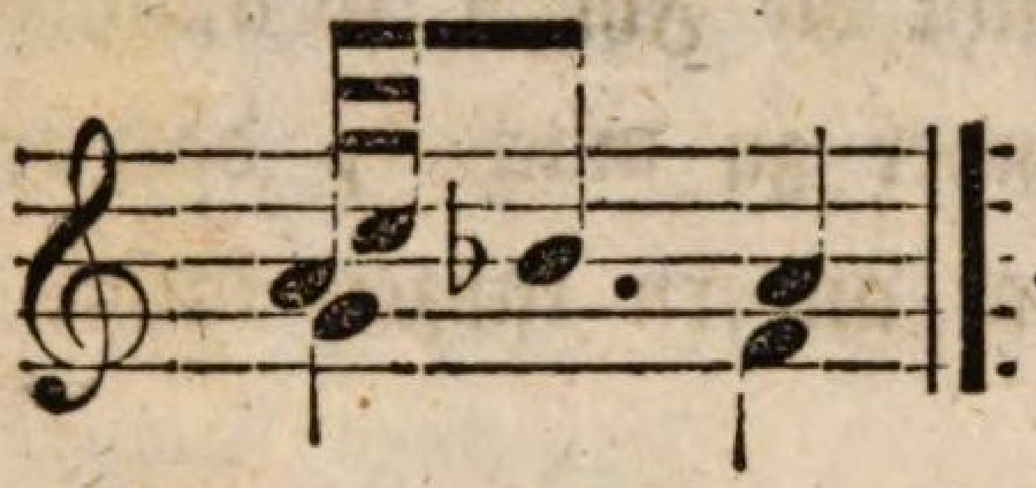


Falsch!

c)

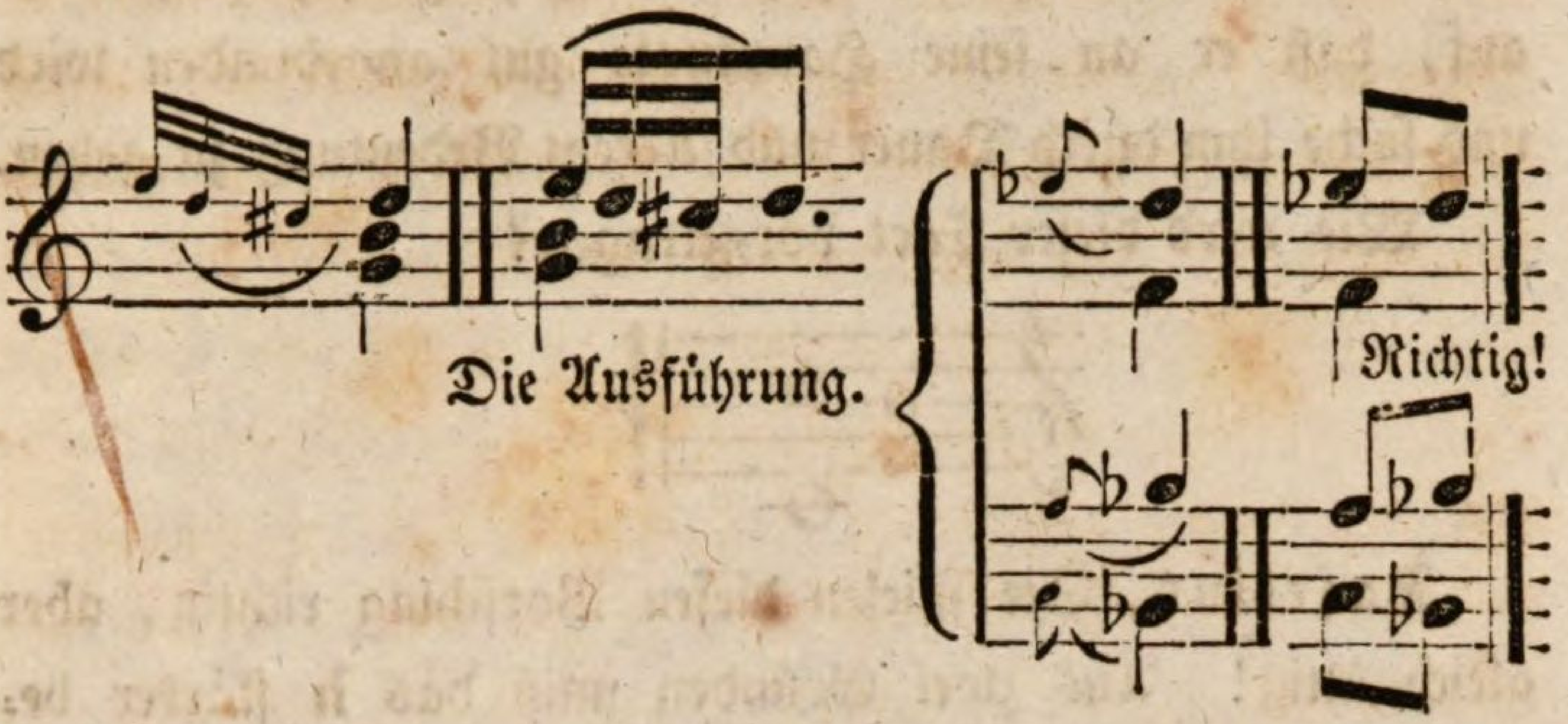


noch nicht richtig! Die Ausführung ist so:



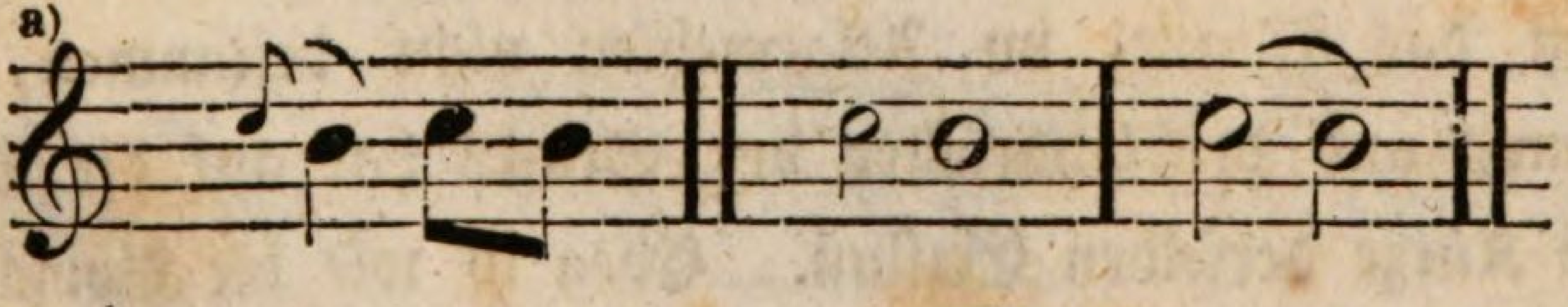
. Daß doch die meisten Pianofortespieler diese Stellen falsch vortragen! Die Vorschläge beziehen sich bloß auf die Note, vor welcher sie stehen und müssen mit den übrigen Stimmen zugleich eintreten. Zwei Violinisten sollen oben diese Noten vortragen, der eine spielt die Vorschläge a. c., der andere das untere g und weiß nicht, daß in der ersten Stimme ein Vorschlag angebracht ist, er hat keine Pause und darum kann und darf er nicht warten, bis der Vorschlag vorüber ist.

Wie werden diese Stellen gespielt?

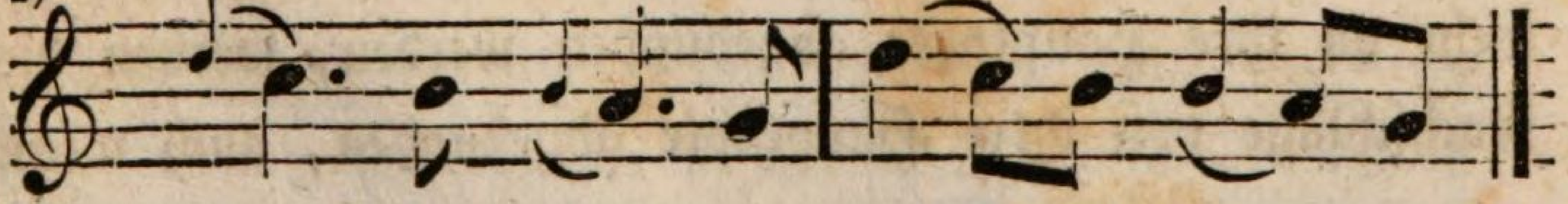


Sehr oft werden auch die Vorschläge in Bezug auf die Dauer und Verbindung mit der Hauptnote, zu der sie gehören, fehlerhaft vorgetragen, sie erhalten ihren Werth von der Hauptnote, zu der sie gehören und der Werth, den sie bekommen, wird derselben entzogen. Man prüfe, wenn nur eine Vorschlagsnote vor der Hauptnote steht, ob sie lang oder kurz sein soll. Der kurze Vorschlag unterscheidet sich von dem langen durch die Dauer und durch ein Häkchen neben oder durch den Stiel der Note , wenn die Schreibart nicht nachlässig ist. Der lange Vorschlag erhält die Hälfte des Werths von der Hauptnote, wenn sie ohne Punkt ist (a), steht aber noch ein Punkt daneben (b) so bekommt der lange Vorschlag den Werth der ganzen Hauptnote, die nur den Werth des Punktes behält.

a)

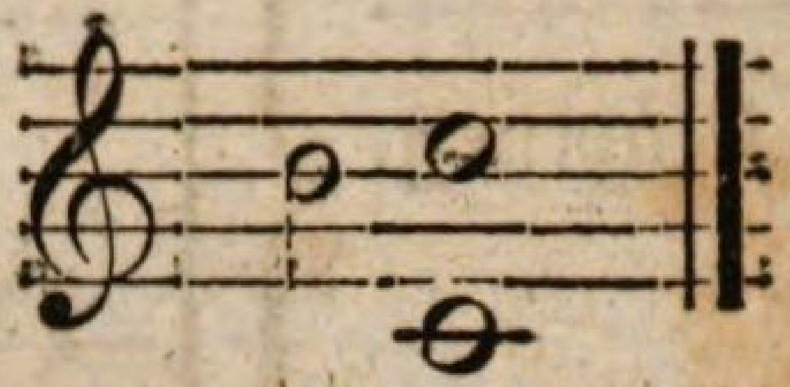


b)



Bei Ausführung des langen Vorschlags sehe man darauf, daß er an seine Hauptnote gut angebunden wird und suche ihm durch Dauer und Accent Bedeutung zu geben.

Wie wird dieser Tact vorgetragen?



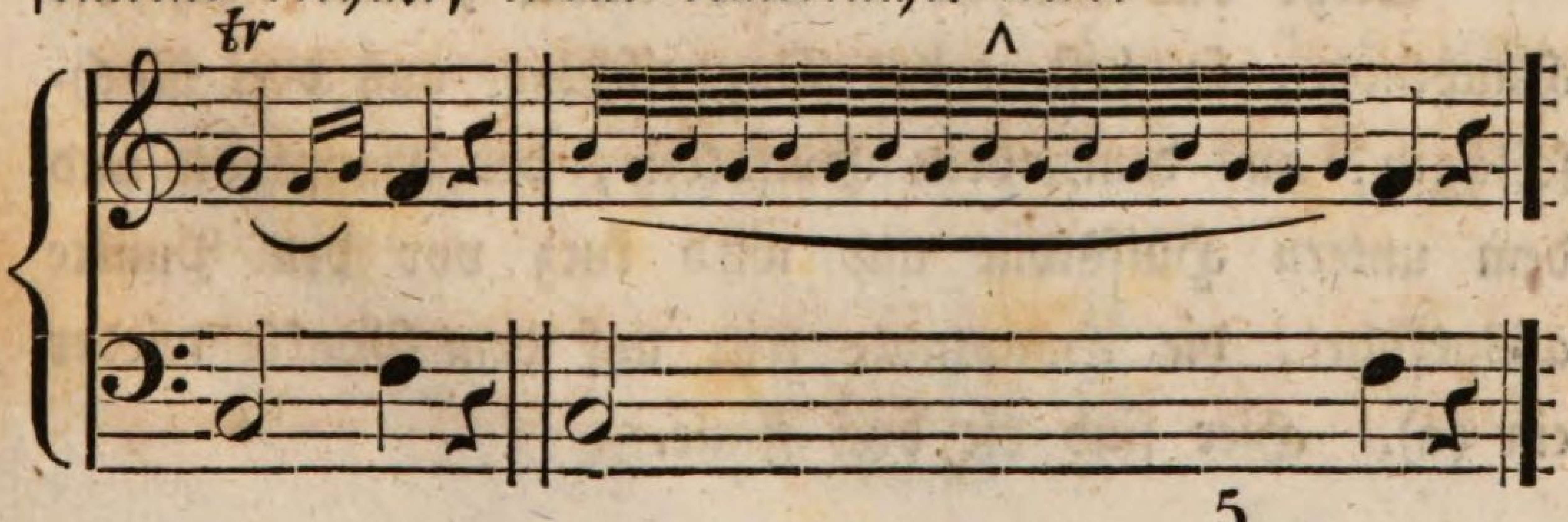
Faselius, Sie spielen diesen Vorschlag richtig, aber gleichgültig! Aus zwei Gründen muß das **h** stärker betont werden, erstlich, weil es auf den wichtigern Tacttheil fällt, zweitens weil sich das **h** zum Baße dissonirend verhält, die Vorschläge, die sich zum Baße oder einer andern Stimme dissonirend verhalten, müssen immer etwas mehr hervorgehoben werden, desto wohlthuender ist die consonirende Auflösung. Also den Vorschlag gut markirt, wiederholen Sie diesen Tact!

Noch nicht schön! Man muß den Vorschlag an seinen Hauptton gut anziehen, auch wenn kein Bogen darüber steht und darauf Rücksicht nehmen, ob man ein schmelzendes Adagio, ein Allegro oder Presto spielt; nach dem Charakter des Stücks modificirt sich der Vorschlagsaccent. Von diesem Beispiele läßt sich leicht die Anwendung auf andere Fälle machen.

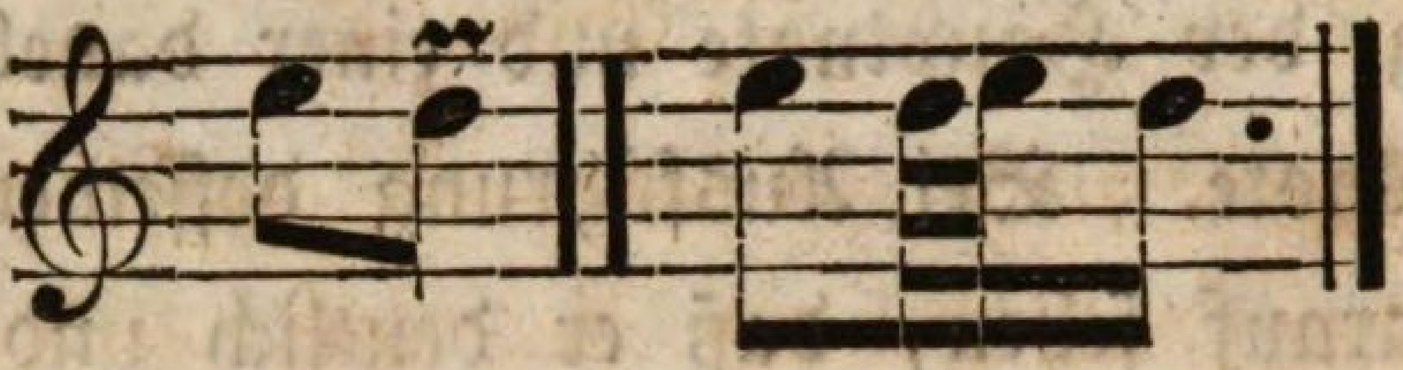
Die kurzen Vorschläge haben keinen Accent und entziehen der Hauptnote nur wenig von ihrem Werthe, man kann das Wieviel im Allgemeinen nicht bestimmen, das Tempo und der Charakter des Stücks hat auf die Länge und Kürze derselben Einfluß. Eben so wie die Vorschläge leicht an ihre Hauptnote angebunden werden, werden die Nachschläge von ihrer Hauptnote abgebunden, auch wenn

es nicht durch einen Bogen besonders bemerkt ist. Nachlässige Componisten setzen nur selten Bindungszeichen und darum werden von weniger denkenden Spielern Vorschläge zuweilen für Nachschläge angesehen und zur vorhergehenden Note gezogen und umgekehrt werden Nachschläge für Vorschläge gehalten.

Der Triller hat gewöhnlich dieses Zeichen **tr.** über der Hauptnote und besteht aus einer gleichmäßig schnellen Wiederholung der Hauptnote und einer daneben liegenden höhern Hülfsnote. Bei Ausführung desselben muß man vorzüglich darauf sehen, daß er deutlich und gleichmäßig schnell wird, mit seinen Vor- und Nachschlägen eine gebundene Notengruppe bildet und sich gut schließt. Ob er mit der Hauptnote oder dem obern Hülfstone anfangen soll, wenn er keinen Vorschlag hat, das läßt sich im Allgemeinen nicht bestimmen und die Stelle, wo er vorkommt, entscheidet dieß am besten; zuweilen ist es besser, mit der Hauptnote, zuweilen besser, mit dem obern Hülfstone anzufangen. Doch bin ich der Meinung, einen längern Triller ohne Vorschlag lieber mit dem obern Hülfstone anzufangen und die Tacttheile durch Accent etwas bemerklich zu machen, zumal wenn das Tempo nicht zu schnell ist; die consonirende Auflösung ist dann um so erfreulicher, wenn der Hülfston, der sich zum Basse gewöhnlich dissonirend verhält, etwas bemerklicher wird.

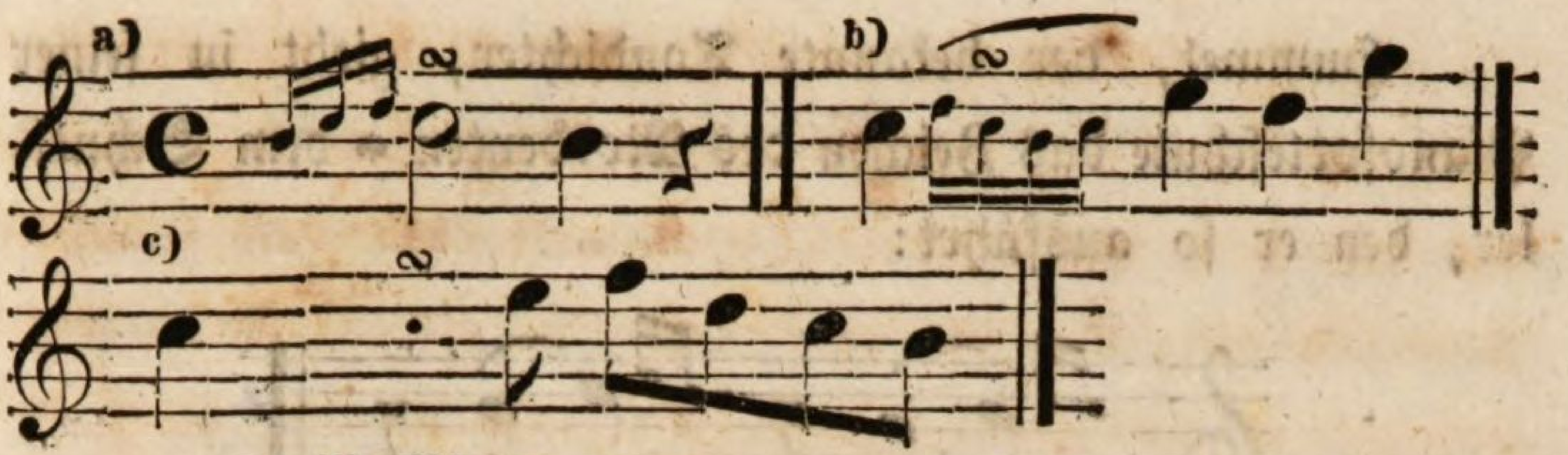


Steht das Zeichen ~ über einer Note, so wird vor dem Anschlage der Hauptnote ein Pralltriller ausgeführt, der aus dem Vorschlage der Hauptnote und dem daneben liegenden höhern Hülfstone besteht; die schärfere oder gedehntere Ausführung dieser Verzierungsnoten muß der Spieler nach der Bewegung und dem Charakter des Stücks modificiren.

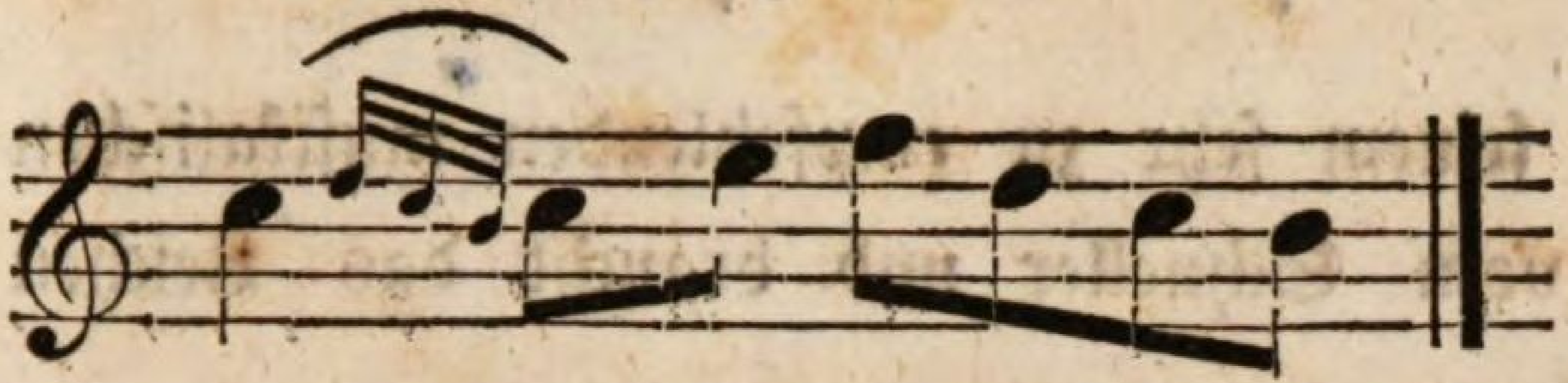


Außer den beiden erwähnten Zeichen findet man in den Compositionen das Zeichen des Doppelschlages ~. Man sei aufmerksam auf die Stellung desselben; steht es über der Hauptnote, so besteht der Doppelschlag gewöhnlich aus drei Vorschlägen, aus den Vorschlägen einer untern Hülfsnote, der Hauptnote und einer obern Hülfsnote (a). Steht das Zeichen hinter der Hauptnote, so besteht der Doppelschlag aus vier Nachschlägen, aus dem Nachschlage der obern Hülfsnote, der Hauptnote, der untern Hülfsnote und dem Nachschlage der Hauptnote und wird kurz vor dem Eintritte der nächsten Hauptnote ausgeführt (b).

Steht das Zeichen ~ über einem Punkte nach der Hauptnote, so besteht der Doppelschlag aus drei Nachschlägen, aus dem obern Hülfstone, der Hauptnote und dem untern Hülfstone und wird kurz vor dem Punkte ausgeführt, die Hauptnote tritt auf dem Punkte wieder ein (c). Hier sind die drei Fälle.



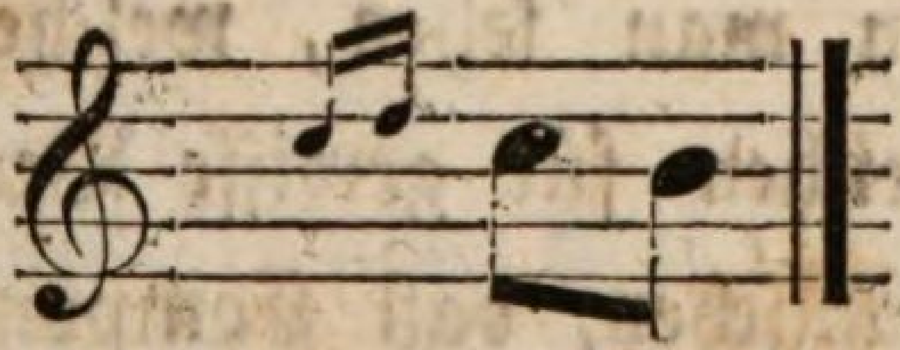
Die Ausführung von c:



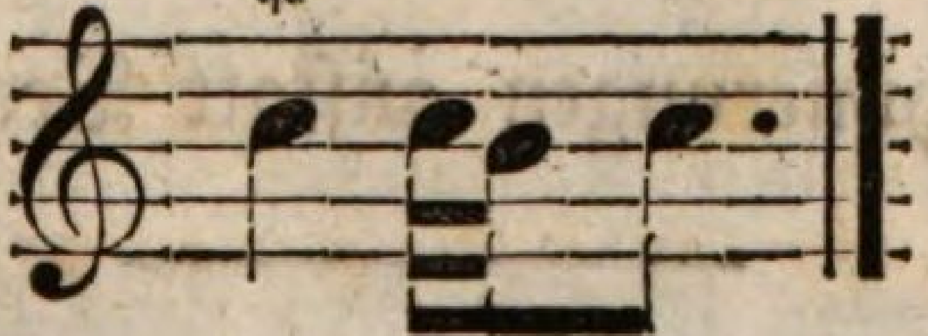
Bei Ausführung des Doppelschlages sehe man darauf, ob über dem Zeichen Versetzungszeichen stehen, sie beziehen sich auf die Hülfstöne ♭∾ ∾♯ ♭∾♯.

Die Anzahl der musikalischen Verzierungszeichen hat sich schon sehr vermindert und es ist zu wünschen, daß die Zeichen des Doppelschlages und Pralltrillers auch noch aus den Compositionen verschwinden mögen. Die Componisten und musikalischen Schriftsteller weichen in der Bezeichnung der Verzierungen von einander ab und die Zeichen geben oft Anlaß zu einer fehlerhaften Ausführung.

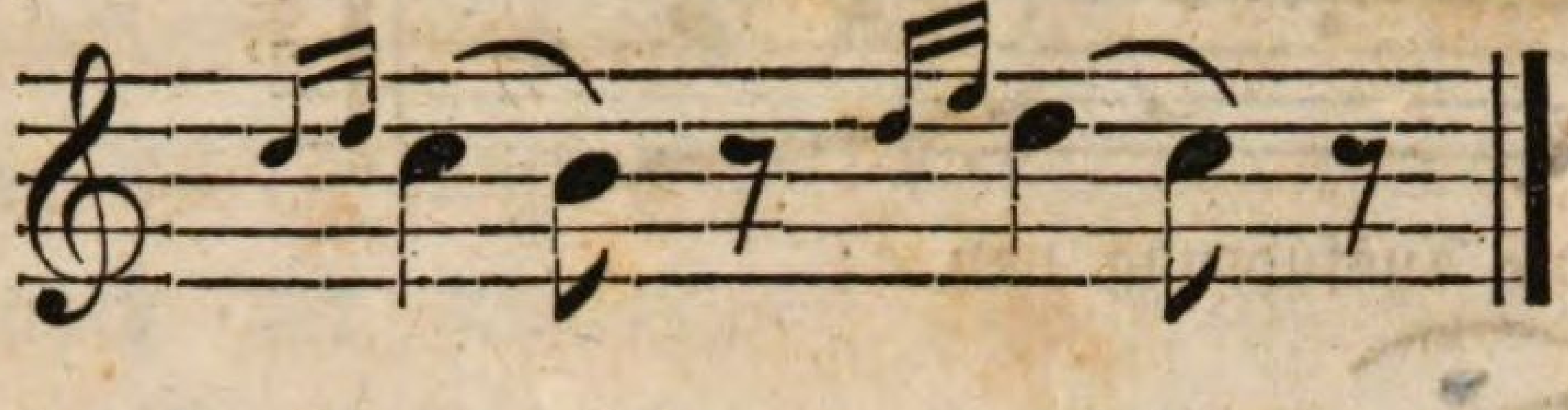
Türk, ein wissenschaftlich gebildeter Musiker, sagt in seiner Clavierschule: der Schneller wird in Ermangelung eines eigenen Zeichens durch zwei Nötchen angedeutet.



In dieser Clavierschule heißt es ferner: das gewöhnliche Zeichen des kurzen Mordenten ist dieses .



Hummel, der bekannte Tondichter, giebt in seiner Pianoforteschule das Zeichen des Mordenten ✱ dem Schneller, den er so ausführt:

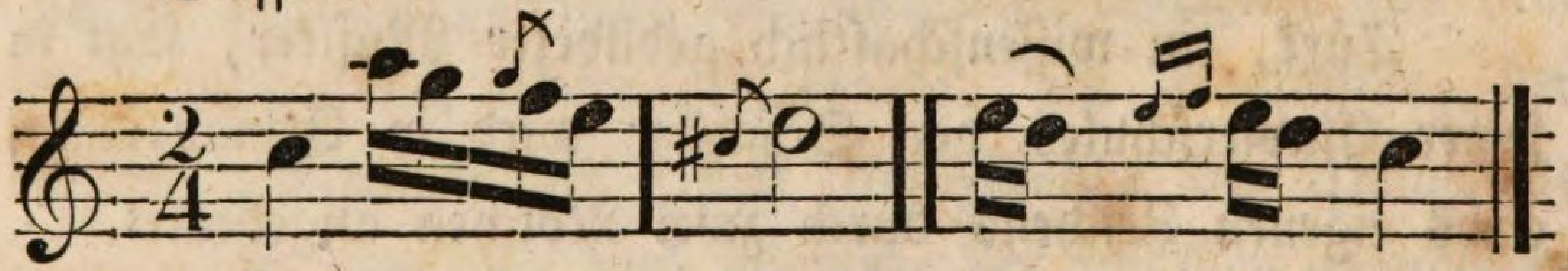


Häuser in seinem sehr zu empfehlenden musikalischen Lexicon spricht vom Schneller und braucht das Zeichen des Pralltrillers 𝆖.

Der bekannte musikalische Pädagog Logier unterscheidet die Mordenten nicht von den Doppelschlägen im ersten Buche seiner praktischen Hefte.

Kalkbrenner verwechselt in seiner Pianoforteschule den langen Vorschlag mit dem kurzen, denn er braucht das Zeichen des kurzen Vorschlages und spricht vom langen, hier folgen seine eigenen Worte mit den Beispielen. „Die kleine Note heißt Vorschlag und erhält gewöhnlich die Hälfte des Werthes der darauf folgenden Note."

Beispiel:



Hieraus kann man sehen, welche Willkühr in der Schreibart der Zeichen für gewisse Verzierungen herrscht, es ist daher zu wünschen, daß Componisten die Manieren ausschreiben, die Schriftsteller sind nicht einig, die Componisten in dieser Beziehung zuweilen nachlässig, die Notenstecher verwechseln die Zeichen und weniger denkende Spieler machen Verschmierungen anstatt Verzierungen.

Vierzehntes Kapitel.

Durch Fühlen und Denken erhält der Vortrag die höhere Weihe, oder es kommt vielmehr darauf an, wie man fühlt und denkt.

Wenn der Vortrag ohne Leben nnd Ausdruck ist, so kann der Grund ferner auch darin liegen, daß der Toncharakter und die Tonbewegungen der Composition nicht angemessen sind. (**Omnis enim motus animi suum quendam a natura habet sonum et gestum Cic.** Jede Leidenschaft hat ihren besondern Ton und Ausdruck.) So wie in der Körperwelt jede Gattung von Bäumen ihren Charakter hat, so wie sich die Schaale und Blätter durch eigenthümliche Modifikationen von andern Gattungen unterscheiden, eben so erfordern auch die Empfindungen und Leidenschaften eines **Adagio, Allegretto, Allegro** oder **Presto** eigenthümliche Tonschattirungen und Tonbewegungen. Der Künstler, der die Composition versteht und lebhaft davon afficirt wird, (**primum est bene affici. Quint.**) ist namentlich, wenn er die letzte Feile anlegt, mit allen Seelenkräften thätig und sucht die Mechanik des Tons so lange abzumessen, bis der Ton die feinen Züge und Nüancen, die er fühlt, angenommen hat. Das Unterscheidungsvermögen muß eben so thätig sein als die Finger, wenn man sich durch Uebung die Fertigkeit erwerben will, den Ton so zu schaffen und zu bilden, daß er ein edler Ausdruck des Schmerzes, der Freude, der Sehnsucht oder der Naivität wird. Nur der ist auf dem Wege zum Parnaß, der stets nachsinnt, wie er die Perioden verbinden und trennen, wie leicht und wie gedehnt, wie gekürzt und geschärft, wie weich er

den Ton bilden will, daß er ein edler Ausdruck des innern Seelenzustandes wird. Nur der ist auf dem Wege zum Parnaß, der stets darüber nachdenkt, wie er die Tasten beschleichen, wie er die Finger aufheben, wie er sie auf die Tasten herabsenken, herabtragen, herabstürzen will, um den Kindern des Gefühls die edelste Erziehung zu geben. Nur auf dem warmen Boden der Empfindungen wachsen die edeln Früchte der Kunst und reifen durch die Sonne der Gedanken. Wer diese Wahrheit lebhaft fühlt, hat schon nach dem Höhern in der Kunst gestrebt; wer sie nicht fühlt, verweile hier, um nachzudenken!

Der Künstler fühlt eben so lebhaft als er denkt, seine Einbildungskraft ist erhitzt, seine innere Thätigkeit erhöhet, seine Begeisterung stark, weil er lebhaft fühlt, edel und besonnen, weil er sich stets zu beherrschen sucht und nicht vom Gefühle hinreißen läßt. Der Künstler sieht mit andern Augen, hört mit andern Ohren, spielt mit andern Fingern, darum ist er fähig, jedem Tone eine höhere Bedeutung zu geben, seine Schattirungen und Bewegungen scheinen willkührlich zu seyn und sind stets berechnet. Verweilt er bei einer Note länger, als es der vorgeschriebene Zeitwerth gestattet, so weiß er sich Rechenschaft zu geben, warum er hier den Ton gerade so und nicht anders modificirt. In an- und abschwellenden Tonreihen sucht er zuweilen Schattirungen in der Bewegung anzubringen und steigert mit den anschwellenden Tongraden das Tempo ganz unmerklich, moderirt es aber eben so unmerklich bei abschwellenden Tongraden; er weiß durch Modificationen in der Bewegung zuweilen den Ausdruck zu erhöhen, ohne gezjert zu spielen, und den Tact

zu verletzen. Der Dilettant eilt oder zögert bewußtlos und aus Ungeschicklichkeit, der Künstler mit Absicht und zur rechten Zeit, um durch ein eintretendes Thema desto mehr zu überraschen. Der Dilettant ist oft mit sich zufrieden und weiß nichts mehr zu verbessern, der Künstler ist unzufrieden mit sich, weil sein Geschmack in so hohem Grade ausgebildet ist, daß seine Leistungen der scharfen Kritik desselben nicht entsprechen wollen. Bald ist der Ton noch nicht distinct und präcis genug, bald möchte er den Triller gern noch um einige Grade steigern. Hier verändert er den rhythmischen Accent nnd betont schlechte Tacttheile, um dem Vortrage eine pikante Mannigfaltigkeit zu geben. Diese Melodie hört er im Geiste von einer großen Sängerin vortragen, er fühlt die Schwäche seines Instruments, er sucht einen Ton an den andern anzuschließen, er nimmt das Pedal zu Hülfe und kann sich doch nicht befriedigen.

Wenn sich die Begeisterung so wie beim Künstler äußern soll, muß man beim Einstudiren den Quellen der Schönheit stets nachspüren, gute Tonkünstler hören, nicht zu schnell von einer Composition zur andern übergehen, die mechanischen Schwierigkeiten nach einer Stufenfolge mit Umsicht zu heben suchen und die Compositionen den Kräften angemessen wählen.

Gute Concerte, in welchen man Gelegenheit hat, das Gediegenste und Schönste aus dem Gebiete der Tonkunst zu hören, sind eine sehr gute Bildungsschule für den Geschmack, wer sie längere Zeit besucht und Sinn für Musik hat, wird, auch wenn er keine Note kennt, seinen Geschmack mehr läutern, als Mancher, der ein Instrument

spielt, aber nicht Gelegenheit hat, durch das Anhören von Meisterwerken oder Künstlern denselben auszubilden. Daher sind Concerte Denen vorzugsweise zu empfehlen, die diese Kunst selbst ausüben und den Geschmack bilden müssen, um Compositionen mit Ausdruck vorzutragen. Wenn man auf den Grad, die Dauer und Bewegung der Töne achtet, womit der Künstler jede Empfindung und Leidenschaft ausdrückt, so lernt man immer mehr fühlen, wie der Accent, wie die Tonlänge und Tonbewegung für auszudrückende Empfindungen beschaffen seyn muß. Receptiv muß man sich erst auszubilden suchen, um beim Einstudiren der Compositionen zu wissen, worauf es ankommt, wie man nüanciren soll. Die receptive Ausbildung veranlaßt eine Sehnsucht, ein Verlangen, die Töne so zu schattiren, wie man sie innerlich fühlt und hört, man ist, wie ich gleich anfangs erinnerte, nicht zufrieden mit dem Unvollkommnen und Gemeinen. Das Höhere und Edle muß man erst fühlen, ehe man sich bemühen kann, darnach zu streben, darum suche man Gelegenheit, gute Musik und Künstler zu hören. Wenn man sie aber mit Vortheil hören will, muß man sich stets fragen, was die Schönheit und Annehmlichkeit ihres Vortrags bewirkt und in welcher Beziehung sie vorzüglich der Nachahmung werth sind. Bei dem einen liegt der Zauber mehr im Tone, bei dem einen mehr im Rhytmus *), bei dem andern mehr in der Declamation. Ist die Unterscheidungskraft so fein, diese Vorzüge zu entde-

*) In dieser Beziehung ist F. Mendelssohn-Bartholdy, abgesehen von seinen übrigen Vorzügen, classisch. Das

cken; weiß man, von welchem Theile der Kunst ihr Vortrag die meiste Annehmlichkeit erhält, so muß man beim Einstudiren der Compositionen zu entdecken suchen, welchen Weg der Künstler eingeschlagen hat, um zu der schönen Eigenthümlichkeit zu gelangen, oder wie diese Vollkommenheit hervorgebracht wird. Wer stets beim Einstudieren der Compositionen so reflectirt und denkt, dem erschließt sich ein höherer Tonsinn und er findet den rechten Weg, den man aber verfehlt, wenn man die Anstrengung scheut, zu schnell genießen will und lieber vom Blatte spielt.

Es giebt Dilettanten, die viel vom Blatte spielen, wohl mehr, als mancher berühmte Künstler, weil sie eine Composition nach der andern spielen nnd vorzugsweise das Auge üben; aber sie sind nicht im Stande, einen Tact mit höherer Bedeutung vorzutragen, weil sie beim Einstudiren über Tonbildung nie reflectiren und auf Gedanken, die mechanisch leicht ausführbar sind, nicht achten, sie sind zufrieden, die Noten zu treffen, der innere Sinn des Gehörs ist unausgebildet. „Ein Musikus," sagt Göthe, „muß immer in sich gekehrt sein, sein Innerstes ausbilden, um es nach Außen zu wenden. Dem Sinne des Auges darf er nicht schmeicheln. Das Auge bevortheilt sehr leicht das Ohr und lockt den Geist von Innen nach Außen. Umgekehrt muß der bildende Künstler in der Außenwelt leben nnd sein Inneres unbewußt an und in dem Auswendigen manifestiren."

Markiren der Tacttheile und Tactglieder dieses genialen Tondichters und Virtuosen ist von der höchsten Annehmlichkeit, wenn er ein Allegro vorträgt.

Anfänger darf man freilich nicht bei einem Stücke so lange aufhalten, bis sie dasselbe auswendig können, Uebung im Notenlesen, Eintheilung derselben und Fingerbildung ist hier die Hauptsache. Doch ich habe nicht Anfänger vor Augen, sondern geübtere Spieler, die beim Einstudiren die Unterscheidungskraft mehr üben und schärfen sollen, die den Vortrag auch deswegen nicht in allen Beziehungen prüfen können, weil sie gleich Alles gut machen wollen, und die Schwierigkeiten nicht mit Umsicht nach einander zu heben suchen. Die schon erwähnten Mittel und Kunstgriffe, Compositionen einzuüben, muß man nach einer Stufenfolge anwenden, zuerst nur so schnell spielen, daß man die Noten genau ansehen, die Applicatur mit Besonnenheit wählen und die Töne ausprägen kann. Ist die Applicatur berichtigt, dann sucht man im Flusse zu spielen und die Finger zur rechten Zeit von den Tasten abzuziehen. Ist durch öftere Wiederholung die Applicatur so zur Gewohnheit geworden, daß man nicht mehr nöthig hat, darauf zu achten, spielt man mit gesundem Tone im Zusammenhange Tact und Tempo, so wird der Zustand des Spielers immer freier, weil die mechanischen Schwierigkeiten größtentheils beseitigt sind, und die Umsicht kann nun größer, die Unterscheidungskraft schärfer werden. Hiermit will ich nicht sagen, daß man jeden Tact sclavisch einstudiren soll, es kommt darauf an, welchen Grad der Ausbildung der Spieler schon erlangt hat und welche Schwierigkeiten die Composition für ihn enthält. Dies veranlaßt mich zu einer andern Bemerkung. Wenn man mit Freiheit fühlen und denken will, muß die Composition den individuellen Kräften des Spielers ange-

messen sein, ist sie zu schwierig, so bleibt man Sclave des Mechanismus. So lange man mit der Schaale beschäftigt ist, kann man dem Kerne nicht seine Aufmerksamkeit widmen; daher wähle man die Composition den Kräften angemessen und suche nicht darin etwas, nur immer neue oder schwierige Stücke zu spielen; Kunstwerke sind nicht Modeartikel. Es giebt freilich viele Compositionen, die nichts weniger als poetischen Werth haben und nur Effekt machen, wenn sie durch eine glänzende Vortragsweise gehoben werden. Wem es an Geschicklichkeit fehlt, dieselben gut vorzutragen, der wähle lieber leichtere und classische Stücke. Eine gehaltvolle Composition erfreut noch, selbst wenn sie weniger gut vorgetragen wird, eine gehaltlose, ohne Geschmack vorgetragen, macht nicht den mindesten Eindruck. Der Mann von reifer Einsicht erfreut sich an einer Sonate von Mozart.

> Das Einfachschöne soll der Kenner schätzen;
> Verziertes aber spricht der Menge zu.
>
> Göthe.

Besonders darf Der, welcher vor einem größern Publikum öffentlich spielt, die Composition nicht zu schwierig wählen, er soll den Zuhörer erfreuen und nicht ängstlich machen. Oft treten noch besondere Zufälle ein, welche den Spieler hindern, wenn er gerade recht gut spielen will. Manche Pianofortespieler sind sehr unzufrieden, wenn sie Andern Etwas vorgespielt haben, sie wollen recht gut spielen und darum sind alle Lebensgeister in Bewegung, wenn sie die Composition vortragen, aber sie sind nur darum in Bewegung, um die Fehler zu bemerken, sie sind be-

geistert, wenn es zu spät ist; vorher, beim Einstudiren muß man begeistert sein, wenn man Compositionen mit Begeisterung vortragen will. Der Künstler, wenn er in Concerten spielen soll, kann die Stimmung nicht abwarten und doch spielt er mit Begeisterung und entzückt durch seinen Vortrag, weil er beim Einstudiren begeistert war.

Fünfzehntes Kapitel.

Eine Lektion mit Faselius.

Wiederholen Sie diese Stelle, Faselius! Sie haben zwar das letzte Achtel vor den Pausen kurz abgezogen, aber nicht dem Charakter angemessen; ich habe schon oft darüber gesprochen, daß man im **Adagio** die Finger von einer kurzen Note ganz anders abziehen muß als im **Allegro**, wir spielen ein **Adagio**, darum müssen Sie den Finger von dieser Achtelnote langsamer und sanfter abheben. In vielen solchen Kleinigkeiten bestehen die Geheimnisse der Kunst. Hätten Sie ein **Allegro** gespielt, da wäre der scharfe Abzug charakteristisch gewesen. Faselius, man kann Fertigkeit haben und auch Gefühl, aber wenn das Unterscheidungsvermögen durch Uebung nicht erst geschärft ist, fehlt die höhere Weihe, auf das charakteristische Abziehen der Finger von den Noten, auf die feine Unterscheidungskraft, Faselius, kommt Alles an!

In diesem Tacte tritt im Basse der rhythmische Accent zu wenig hervor, Sie haben sich verführen lassen und der linken Hand zu wenig Aufmerksamkeit gewidmet, merken Sie sich, was ich jetzt sage: der Pianofortespieler

muß im Zusammenspiele mit beiden Händen stets so zu spielen suchen, wie er mit jeder Hand einzeln den Discant oder Baß spielen würde. Wir wollen hier den Baß erst allein wiederholen. So ist's präcis, das ist schön! Spielen Sie dasselbe jetzt mit beiden Händen! Sehen Sie, nun hat dieser Tact Bedeutung!

In der eben wiederholten Stelle wird der Ausdruck meist durch den Rhythmus bewirkt. Man muß sich bei jeder Stelle fragen, welches ist hier der Punkt, worauf es ankommt, oder wodurch wird hier der Ausdruck bewirkt? Im folgenden Tacte müssen die Töne auf dem Instrumente gesungen werden. Sie haben richtig gespielt, aber gleichgültig; die Seele muß hier die Finger auf die Tasten tragen, Sie heben die Finger zu wenig mit Absicht.

Hier wird der Vortrag ausdrucksvoll, wenn Sie die musikalischen Gegensätze so trennen und schattiren, daß der Contrast der Gedanken auffallend hervortritt. Faselius, Sie beobachten, wie die meisten Dilettanten, die Vortragszeichen nur im Allgemeinen; Sie spielen stärker, wo Sie forte sehen, und schwächer, wo piano steht; aber das **Forte** und **Piano** contrastirt oft zu wenig und darum ist auch hier der Ausdruck matt. Suchen Sie das **Forte** und **Piano** bedeutungsvoll zu machen und spielen Sie so, daß das **Piano** gleichsam das Echo zum **Forte** bildet.

Diese zwei Zeilen waren recht brav gespielt, aber der Triller nicht gleichmäßig genug und etwas undeutlich. Wenn Sie den Triller nicht gleichmäßig schnell ausführen

können, müssen Sie denselben langsamer spielen. Wiederholen Sie den Triller, aber langsamer! Jetzt sind die Töne deutlich hörbar und gleichmäßig. Den Triller müssen Sie noch besonders üben, um ihn schnell und schön auszuführen.

Freiheit, Freiheit, Faselius! Sie suchen noch zu ängstlich und bringen die Finger nicht von den Tasten; diese sechs Tacte waren nur durch Zufall richtig; Sie müssen diese Stelle noch öfter langsam spielen und die Töne besser ausprägen, sonst wird der Zuhörer ängstlich!

Hören Sie es nicht? Dieser Accord ist zu matt. Dissonirende Vorschläge und Accorde gleichen dem Sturme in der Natur und müssen zuweilen recht hervorgehoben werden, wie hier, wenn die Auflösung durch Consonanzen erfreuen soll. Spielen Sie nicht mit steifem Arme, immer mehr diesen Accord mit Freiheit hervorgehoben! Nein, Faselius, in diesem Crescendo und Diminuendo sind die Tonfarben nicht gradmäßig abgestuft. Sie denken und berechnen zu wenig! Wenn man sich nicht erst gewöhnt, die an- und abschwellenden Schattirungen gradmäßig zu berechnen, so gelangt man nie zu der Fertigkeit, ein längeres Crescendo oder Diminuendo so vorzutragen, daß der erste Ton der schwächste und der letzte der stärkste ist.

Faselius, Sie müssen die Grade der Stärke, die Dauer und Bewegung der Töne in angemessene Verhältnisse bringen und ausdrucksvoll zu machen suchen. Es ist nicht genug, daß man accentuirt, daß man ein Crescendo oder Diminuendo macht, man muß auch beim An-

schwellen und Abnehmen der Töne darauf achten, ob das **Crescendo** oder **Diminuendo** lang oder kurz ist, ob es ein **Presto**, ein feuriges **Allegro** oder schmelzendes **Adagio** ist, was man vorträgt. Es ist nicht genug, die Töne nicht über die Dauer zu verlängern oder zu verkürzen, man muß den Ton nach den herrschenden Empfindungen modificiren, man muß nach dem Charakter des Stückes berechnen, ob der Rhythmus viel oder wenig hervortreten darf, man muß fühlen, wo man im Tempo ein wenig bewegter werden kann, um den Effect zu verstärken. Faselius, Sie müssen jeder Stelle eine Bedeutung zu geben suchen, die der Zuhörer zwar fühlt, wovon er sich aber nicht Rechenschaft zu geben braucht. Man sieht es Ihnen an, wenn Sie spielen, daß der reinere Sinn des Gehörs noch nicht thätig genug ist. Sie täuschen schon manchen Nichtkenner durch Ihr Spiel, aber Ihrem Vortrage fehlt noch der nach den Empfindungen berechnete Grad und Zeitwerth der Noten oder die höhere Kritik.

Das unterscheidet eben den Künstler von dem Dilettanten, daß er mit erhöhter Einsicht studirt, daß er keinen Punkt übersieht, der seinem Vortrage Eintrag thun könnte, daß er sein Spiel in allen Beziehungen mit Umsicht kritisirt. Der Künstler ist ein feuriger Liebhaber, der sich bestrebt, seiner Geliebten, der Kunst, jeden Wunsch abzulauschen, der unaufhörlich bemüht ist, nur für sie zu wirken und zu leben. Sie wird immer reizender, jemehr er mit ihr vertraut wird; er lernt ihren hohen Adel kennen und die Schwierigkeit, sie zu besitzen: weil sie höhern Ursprungs ist. Indeß er wird unaufhörlich durch sie ge-

reizt; er will lieber untergehen, als ihr entsagen. Zuweilen zeigt sie sich so, daß die Hoffnung, sie zu besitzen, in ihm von Neuem belebt wird; seine erhitzte Einbildungskraft versucht auf andern Wegen zu ihrem theuren Besitze zu gelangen; er verdoppelt seine Thätigkeit, doch nimmer gelangt er zu ihrem vollen Besitze, und darum ist seine Sehnsucht nie befriedigt, sein Streben nie zu Ende.

Gedruckt bei C. P. Melzer.

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Pohle, Christian Friedrich,

Ueber das Einstudiren der Compositionen, oder Aufschluß über die Geheimnisse des Vortrags für Pianofortespieler

Leipzig 1836

Mus.th. 2608
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599229-2